


DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Neue Folge.

Fünfzehn Essays

von

Herman Grimm.

Neue Folge.

Berlin,
Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung
Harrwitz und Goßmann.
1875.

Vorbemerkung.

Die in diesem Bande enthaltenen Aufsätze sind, die größere Hälfte des letzten ausgenommen, bereits in zum Theil doppelter Gestalt einzeln gedruckt worden. Nr. I erschien zuerst in der Nationalzeitung, II und III in den Preußischen Jahrbüchern, IV, V und VI in der Spener'schen Zeitung, VII in den Preußischen Jahrbüchern, VIII zuerst in Westermann's Monatsheften, dann in den (bei Rümpler erschienenen) Essays, IX und X zuerst im Morgenblatte, dann in den Essays, XI, XII und XIII in den Preußischen Jahrbüchern, XIV in der Spener'schen Zeitung und XV bis Seite 436 in den Preußischen Jahrbüchern. Sämmtliche Stücke sind genau durchgesehen, zum Theil umgearbeitet.

Baden=Baden, im Oktober 1875.

H. G.

Inhalt.

Der Maler Wiertz.

1874.

Das Atelier Wiertz' gehört zu den Sehenswürdigkeiten Brüssels. Es enthält beinahe sämmtliche Werke eines während der letzten drei Jahrzehnte in Belgien thätigen Malers, der es in seinem Vaterlande zu bedeutender Berühmtheit gebracht hat, außerhalb desselben jedoch weniger bekannt ist. Die Wiener Ausstellung hat Wiertz' Namen und Werke den meisten Besuchern wahrscheinlich zum ersten Male vorgeführt. In Berlin waren Photographien kaum aufzutreiben.*)

Die Thätigkeit und der Lebenslauf dieses Mannes haben eine gewisse Wichtigkeit. Ich wüßte keinen neueren Künstler, dessen Entwickelung so sehr unter der Einwirkung der Mächte sich vollzogen hätte, welche bei dem heutigen Umschwunge des allgemeinen Zustandes maßgebend sind. Bildende Künstler ersten Ranges haben sich bisher immer durch hochgestellte Persönlichkeiten gefördert gesehen: kunstverständige Fürsten sind es zuletzt gewesen, an welche sie sich anschlossen. In Wiertz dagegen steht ein Künstler vor uns, der einen andern Weg

---

*) Die Herren Amsler und Ruthardt, ohne deren uneigennütziges und verständnißvolles Eingreifen kunstgeschichtliche Studien nach mancher Richtung bei uns unmöglich wären, ließen die Blätter eigens aus Brüssel kommen.

einschlug und dem es gelungen ist, darauf das zu erreichen, was von frühauf sein Ziel war: Ruhm, Gloire.

Antoine Wiertz kam zur Welt 1806 in Dinant als der Sohn eines armen Arbeiters, er starb 1865 in Brüssel. Zwei enthusiastische Biographen berichten über ihn. Der eine, sein Freund Dr. Watteau, der noch bei Wiertz' Lebzeiten einen beschreibenden Katalog seiner Werke verfaßte, welchem die Lebensbeschreibung vorausgeht. Der andere, Louis Labarre, Wiertz' journalistischer Verehrer und Verbündeter vom ersten Auftreten an, der sein Leben beschrieben und seine Briefe herausgegeben hat. Diese Briefe sind willkommen, denn aus der bombastischen, alle Zeiten und Thatsachen durcheinander werfenden Schreibweise beider Biographen ist schwer sich herausfinden. Außerdem besitzen wir Wiertz' gesammelte Oeuvres littéraires.

Welcherart Schulbildung er genossen, wird nirgends erwähnt. Nach Mittheilung einiger Züge, welche bei dem Kinde bereits deutlich erkennen lassen, wozu es berufen sei — Zeichen übrigens, die, wie ich hier nebenbei bemerke, in den Kinderjahren auch der unbedeutendsten Künstler eben so stark hervorzutreten pflegen wie bei den großen Meistern — ging Wiertz mit etwa 15 Jahren nach Antwerpen, um die Akademie zu besuchen. Watteau läßt ihn eine nächtliche Vision haben. Eine in einen Mantel gehüllte Gestalt, den spanischen Hut tief ins Gesicht gedrückt, steht vor ihm. In der Hand eine Fahne mit sechs glühenden Buchstaben ANVERS. Auf diese deutet er, Rubens natürlich, welcher seinen einstigen Nachfolger auf die Stätte seines Ruhmes verweist. Labarre berichtet einfacher: ein reicher Einwohner von Dinant habe einen von Wiertz höchst naturgetreu geschnitzten Frosch dem Könige zu Gesichte gebracht, welcher darauf hundert Gulden jährlich für die Zeit des Akademiebesuches in Antwerpen bewilligte.

Dort, in einer Mansarde ein kümmerliches Dasein führend, in selbstgewählter Einsamkeit Träumen von Ruhm hin-

gegeben, die ihn in den Augen seiner Mitschüler als einen seltsamen, halbverrückten Menschen erscheinen ließen, ist seine einzige Sorge bereits das Zusammenschleppen gleichsam der ersten Fundamente, auf denen sich sein himmelhohes Ruhmesdenkmal dereinst erheben soll. Fest stand für ihn, daß er dazu berufen sei, Rubens fortzusetzen. Nicht darum handelte es sich, den großen Vorgänger zu erreichen, sondern von vornherein, ihn hinter sich zu lassen, da einzusetzen, wo Rubens aufgehört, weil das Jahrhundert, in dem Rubens lebte, sein Genie sich nur bis zu einer gewissen Grenze entfalten ließ. Tag und Nacht — denn seine Nächte nahm er zu Hülfe — bereitete sich Wiertz zehn Jahre lang für diese Aufgabe vor. Es scheint, daß neben den akademischen Studien damals politische, religiöse und Romanlektüre, natürlich französische, nebenherlief, auch Uebersetzungen klassischer Autoren muß er gelesen haben, jedoch diese gewiß nicht vorwiegend. Alles kam darauf an, den ersten Preis bei der Konkurrenz zu gewinnen. 1828 versucht es Wiertz zum ersten Male, damals bereits seinen Briefen zufolge völlig gewiß, als Sieger hervorzugehen; allein 1832 erst gelingt ihm das. Der grand prix de Rome, d. h. der erste offizielle Lorbeerkranz nebst Reisestipendium nach Italien wird gewonnen. Le chemin de la gloire m'est ouvert, schreibt er nach Hause.

Belgien, durch eine von Frankreich bewirkte Revolution frisch von Holland losgerissen, war damals das Land, in welchem die neuesten Ideen Maßstab für den Aufbau einer Konstitution gewesen waren, deren Einrichtungen Allem entsprechen sollten, was ein freies Volk verlangen könnte. Nirgends läßt sich das Wachsthum volksthümlicher Parteiregierung so gut studiren, als an der Vegetation des belgischen Musterstaates. Alle Vortheile und Nachtheile zeigen sich dort in organischer Entwickelung. Zu dem, was mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt wurde, gehörte die öffentliche Kunst-

pflege. Wer den ersten römischen Preis empfangen hatte, war Gegenstand offizieller Höflichkeit besonderer Art. Wiertz empfing Standespersonen, man gab ein Diner ihm zu Ehren, eine Soirée, bei der ein Minister erschien, es fehlte nichts, um demjenigen, der vom Staate ausgezeichnet worden war, auch gesellschaftlich eine vorzügliche Stellung anzuweisen.

Die erste Etappe vor Italien sollte Paris sein, wo Wiertz ein Jahr lang sich aufhielt. Seine Absicht war, sich dort als Porträtmaler Geld zu verdienen, er bietet Bildnisse zu 100, 75, zuletzt 50 Francs aus, findet aber keine Bestellungen. Endlich heftet er einen Zettel an seine Thür: Porträts gratis! ohne besseren Erfolg. Dies der erste frappante Zug seines Wunsches, Aufsehen zu erregen. Und dazu gleich ein zweiter. Im Gespräch mit einigen Bekannten, die ihn aufsuchen, weil er sich ein paar Wochen eingeschlossen hatte, debattirt man über Erfolg und Nichterfolg beim Publikum. Wiertz behauptet, auf der Stelle ein Publikum von 3000 Menschen um sich sammeln zu wollen, springt, einen Malerhut auf dem Kopfe, einen Mantel um, eine Guitarre an einem Bande über die Schulter geworfen, die Treppen herab, eilt auf den Boulevard, wo er, ein baumstarker Mensch, sich mitten in den Strom der Spaziergänger stellt und die Guitarre zu spielen beginnt. Natürlich, daß eine mehr und mehr anwachsende Menge um ihn stehen bleibt, die er nach einiger Zeit mit aufgehobenem Arme durchschneidet und verschwindet. Dieser Zug läßt erkennen, wie das Bedürfniß, Mittelpunkt allgemeiner Aufmerksamkeit zu sein, damals schon in ihm entwickelt war.

Im Herbste 1833 wird die Reise nach Italien angetreten. Wiertz sieht zum erstenmale die Werke der großen Meister im eigenen Lande, allein jetzt schon nicht allein, um sie zu bewundern, sondern vielmehr, um ein Urtheil über sie zu fällen, pour les juger, wie seine Worte sind. Kaum hat er Raphael's und Michelangelo's römische Fresken gesehen, als sein erster

Gedanke ist, Werke zu schaffen, welche größer wären als diese. In seinem Atelier, in das Niemand Zutritt erhält, spannt er eine Leinwand von ungeheuren Dimensionen aus und beginnt, ohne Modell und andere künstlerische Hülfsmittel, denn seine Absicht ist, der Welt zu zeigen, was Wiertz, ganz auf sich beschränkt, zu leisten im Stande sei, „den Kampf der homerischen Helden um den Leichnam des Patroklus," das Gemälde, um das in der Folge selber dann soviel gekämpft worden ist.

Diese Arbeit unternahm er, als er fast 30 Jahre zählte. Ein Jahr darauf wurde sie fertig ausgestellt und die (nach Labarre) sechstausend Künstler in Rom staunen sie an. Thorwaldsen soll von dem Gemälde gesagt haben, wer das gemalt habe, müsse ein Riese sein.

Dieser Ausspruch scheint für Wiertz von großer Bedeutung gewesen zu sein, da Labarre mehrfach darauf zurückkommt. Er wurde als eine Art Adelsdiplom betrachtet und benutzt. Daß Wiertz ein „Riese" sei, ist von jetzt an das Symbol derer, welche an seine Mission glauben. Der früheste Gläubige war sein Vetter Gilain Disière gewesen, ein Arbeiter aus Dinant, den Labarre deshalb am höchsten stellt, weil er „par simple intuition" Wiertz' große Zukunft erkannte, als dieser ihn 1828, bei jener ersten verunglückten Preisbewerbung vor seine Arbeit gestellt und zum Richter zwischen sich und der Jury gemacht hatte. Wiertz also, der sich nun bereits als von Natur erhaben empfand über seinen Zeitgenossen, kehrt 1837 nach Hause zurück, wohin er außer der aufgerollten Leinwand des Kampfes um Patroklus mannigfache andere Gemälde mitbringt. Jetzt begegnet er Labarre, welcher Redakteur war und sich zuerst für ihn erklärte: das erste Regiment, das übergeht! Beide verstehen sich und der Feldzug wird begonnen. Die übrigen Blätter, welche Wiertz' Größe ignoriren oder ablehnen, werden angegriffen. Er, als „Sohn des Volkes," steht an der Schwelle einer neuen Entwickelung

der Kunstgeschichte! Alles, was die Künstler vergangener Tage geleistet haben, muß demzufolge neu taxirt und beurtheilt werden! Raphael und Michelangelo sind Schooßkinder günstiger Umstände „enfants gatés des circonstances"; ohne die Lockung elenden Goldes würde keines ihrer Werke vorhanden sein! Und selbst Rubens ist nicht viel höher anzuschlagen, der für Geld seinen Genius dem ersten Besten unterwürfig machte, der ihm die Bestellung für das Gemälde hatte zukommen lassen.

Nur eine contemporaine Macht gab es noch, welche Wiertz respektirte und deren freiwillige Anerkennung er in Güte zu erwerben wünschte, bevor er auch hier zu Gewaltschritten überging, das Pariser Publikum. Soviel Rücksicht nimmt er sogar auf dieses, daß er die Ausstellung des Patroklus im eigenen Vaterlande hinausschob, um das Werk 1839 (weil er 1838 zu spät damit gekommen) im Louvre auf die große Exposition zu geben. Mit dieser Leinwand und einigen andern Werken macht er sich im genannten Jahre nach Paris auf, liefert sie ein und erwartet mit ungeheuren Hoffnungen die Eröffnung der Säle.

Hier nun sollte er eine jämmerliche Erfahrung machen.

Sei es, daß für die außerordentlichen Maaße seiner Werke in der That kein besserer Platz vorhanden war, sei es, daß man sie böswillig schlecht unterbrachte, so daß sie, wie Wiertz behauptet, nicht zu sehen waren; genug, sie wurden nicht gesehen, sie wurden einfach gar nicht bemerkt. Mit kochender Wuth im Herzen — wir finden bei Labarre eine genaue Beschreibung des Zustandes dieser Tage — muß Wiertz Zeuge sein, wie Tag für Tag die Menge keine Augen für ihn hat, während sie das, seiner Meinung nach, jämmerliche Zeug dicht unter und neben seinen Gemälden aufmerksam bewundert. All seine Bitten um gerechtere Aufstellung sind vergebens. Schon an der Grenze, beim Wiedereinpacken hatten die französischen Douaniers einen Nagel durch das Gemälde getrieben, jetzt sah er es durch Nichtachtung beschimpft oder, wo es die Jour-

nale überhaupt erwähnten, durch einige wenige boshafte Zeilen lächerlich gemacht. Sein Glaube an freiwillige Unterordnung der Menschen unter die Uebermacht des Genius empfing hier den entscheidenden Stoß, doch nur, um seine Energie zu rücksichtslosem Vorgehen zu reizen. Paris mußte vernichtet werden. Diese Stadt war jetzt für ihn „die Schule des Verbrechens", „das Land des Selbstmordes". Wiertz schrieb seitdem „Paris" nicht mehr ohne einen Blitz im Zickzack darüber zu zeichnen, als Symbol dessen, was die Stadt verdiente und zu erwarten hätte. Labarre's Biographie ist eine umständliche Chronik für diese Einzelheiten.

Fest stand, daß, um zu wirken, vor allen Dingen jetzt Ruhm mit Gewalt geschafft werden müsse. Eine Art Zwangsanleihe auf sichere Anerkennung der Zukunft hin sollte erhoben werden. Verschiedene Vorschläge finden wir in Wiertz' Briefen besprochen. So z. B. soll zum Erstaunen der Welt plötzlich die Nachricht durch die Blätter gehen, der Kaiser von Rußland habe Wiertz einen Orden verliehen. Wir erinnern uns, daß Kaiser Nikolaus damals als der Beherrscher eines Eldorado's für Künstler und Genies galt, welchen, einmal von ihm anerkannt, Aussicht auf unerschöpfliche Belohnungen sich aufthat. Dann, nachdem er diese Reklame verworfen, sollte sie dahin lauten: Overbeck, Cornelius und andere bedeutende Deutsche Künstler hätten Wiertz Zeichen höchster Anerkennung zukommen lassen. Auch das unterblieb, statt dessen erschien in den Blättern eine schneidende Herausforderung an Frankreich, wo Künstler wie Publikum gleich unwissend seien. Mitten in diese literarischen Anstrengungen hinein kam jedoch ein neuer Schlag: auch in Brüssel hatte Wiertz die Ausstellung beschickt und muß jetzt eines Tages in der Zeitung lesen, es sei ihm von Sr. Majestät dem Könige in besonderer Appreciation seines Talentes die „kleine bronzene, oder, wie Wiertz sie nennt: kupferne Medaille" verliehen worden.

Mit einem „rire éclatant“ wurde vom Künstler diese Demüthigung aufgenommen. Ohne Weiteres abzuwarten, verfaßt er einen Dankbrief an die belgische Kommission, der sofort in den Blättern gedruckt erscheint. In höhnischen Wendungen sucht er zuerst die Person des Königs, in dessen Namen diese Medaillen verliehen zu werden pflegen, zum Ziel seines Spottes zu machen, um dann den Minister und die Kommission zu verspotten.

Der Minister nahm sich die Sache ad notam und behielt seine Medaille. Wiertz aber fühlt sich jetzt im rechten Fahrwasser. Er richtet ein neues Schreiben an das Ministerium, eine Art Manifest, das wiederum sofort von Labarre in dessen „Charivari“ gedruckt wird. Wiertz spricht darin zuerst von dem ungemeinen Aufschwunge, den die Kunst in Belgien genommen habe. Dem Minister liege die Pflicht ob, denselben durch löbliche Maßregeln noch zu befördern. Darauf eine Reihe von Vorschlägen zu diesem Zwecke, lauter problematische, aber doch sachgemäße Propositionen.

Mit einer ebenso plötzlichen als unbefangenen Wendung geht Wiertz dann aber auf seine eigene Person über, von der bis dahin keine Rede war. Erlauben Sie, Herr Minister, hebt er an, nun auszusprechen, was ich zu leisten gedenke. „Permettez que je vous expose ici ce que m'inspirent mon courage et mon devouement.“

„Mitten in der Kathedrale von Antwerpen gebietet, vom höchsten Throne der Kunst herab, Rubens' „Kreuzabnahme“ Ehrfurcht.“

„Diesem unnachahmlichen Urbilde der Vollendung gegenüber will ich zu beweisen suchen, was mein Pinsel vermöge.“

„Ich werde in diesem Kampfe unterliegen; allein, wie es einst süß für die trojanischen Helden war, durch die Lanze des Achill zu verbluten, so will auch ich eine ruhmvolle Niederlage erleiden.“

Hierzu nun verlangt Wiertz Folgendes vom Ministerium: Eine Leinwand von achtzig Fuß Länge, welche „das Schlachtfeld für diesen Wettstreit" sein soll, und ein Atelier, das nach des Künstlers Angaben gebaut werden müsse. Wiertz verzichtet auf jede persönliche Remuneration, allein die Regierung trägt die Kosten der Arbeit. Zugleich giebt sie ihm die formelle Zusicherung, sein Werk werde auf ewige Zeiten neben Rubens' „Kreuzabnahme" seinen Platz behalten. Stelle die Regierung, schließt Wiertz, ihm nicht das Atelier sofort, immédiatement, zur Verfügung, so werde er an das Volk appelliren. Man werde sehen, daß es noch Bürger in Belgien gebe zc.

Zu gleicher Zeit — Wiertz operirt immer nach verschiedenen Seiten gleichzeitig — versucht er sich an Paris zu rächen, und hier hat er den ersten großen Erfolg zu verzeichnen.

Es war vorauszusehen, daß man nach seinen beleidigenden Angriffen keines seiner Gemälde auf den Louvre-Ausstellungen fernerhin zulassen werde. Trotzdem macht Wiertz für 1840 eine neue Sendung fertig: erstens ein Gemälde eigner Arbeit, daneben aber ein zweites, das ihm ein Freund zu diesem Zwecke geliehen hatte und das ein anerkanntes Original von Rubens war. Auf dieses wird ihm erlaubt, seine eigne Signatur zu malen, und beide Stücke gehen als seine Arbeiten nach Paris ab, von wo sie, wie zu erwarten stand, als unbrauchbar zurückgesandt werden. Man kann sich denken, in welcher Weise Wiertz und seine journalistischen Freunde dies gegen die Pariser ausbeuteten, welche einem Werke von Rubens die Ausstellung verschlossen hatten.

Auf sein Schreiben empfängt er vom Minister nun auch Antwort. Man war ohne Zweifel darüber ernstlich zu Rathe gegangen, wie der Mann zu behandeln sei, und schrieb ihm, zu seinem großen Mißvergnügen, einen anerkennenden aber die Sache hinausschiebenden Brief, der zu einer öffentlichen Aktion keinen Stoff enthalten zu haben scheint.

Dies im März 1840. Im Sommer gewinnt Wiertz den öffentlichen Preis in der Konkurrenz für ein Eloge de Rubens, worin er eine vorzügliche literarische Leistung lieferte, wie denn alle seine kritischen Arbeiten gut sind. Im September bietet ihm der Minister einen Orden an. Er wolle zeigen, schreibt Wiertz an Labarre, daß die Leute sich irrten, wenn sie glaubten, er suche nur Skandal und werde jetzt wieder diesen Orden mit Geschrei refüsiren. Im Gegentheil, ärgern wolle er das alberne Volk, indem er ihn ruhig annehme. Alsbald wendet er sich in einem neuen Schreiben an den Minister, das diesmal die Blätter nicht brachten, und bittet um Unterstützung für Ausführung eines ungeheuren Werkes, das er vorhabe. Er sagt darin unter anderm, daß er nicht einmal die Mittel habe, sich anständig anzuziehen.

Was jetzt geschieht, ist höchst charakteristisch. Wiertz zeigt Labarre an, daß ihm vom Ministerium alle seine Forderungen bewilligt seien. Man sollte denken, daß er nun, befriedigt und glücklich, mit allen Kräften an sein neues Werk gegangen sei, dessen Erfolg den langerwarteten Ruhm gewährte; statt dessen theilt er lasch und mißmüthig Labarre die Neuigkeit mit: „Man hat mir Alles zugesagt, was ich verlangte. Es thut mir leid. Denn ich fühle mich nicht im rechten Fahrwasser, wenn ich nichts habe, auf das ich mit den Zähnen losgehen kann.“ „On m'a accordé tout ce que je demandais. J'en suis faché. Car je languis lorsque je n'ai rien à mordre.“ Die Idee, nun kein Märtyrer mehr zu sein, macht ihn unglücklich!

Wie es Wiertz in der Folge dann doch immer wieder dahin gebracht, sich für unbefriedigt zu halten, wie er neue Anforderungen stellte, welche dann auch befriedigt wurden, wie ihm die Regierung endlich ein eigenes großes Atelier baute, in welchem alle Früchte seiner Thätigkeit Aufnahme fanden: die Geschichte dieser Bestrebungen, verbunden mit seiner unab-

lässigen literarischen Agitation, zu verfolgen, ist schon deshalb interessant, weil der Charakter des Mannes stets in voller Offenheit hervortritt, würde hier aber zu weit führen. Seine Briefe stellen ihn durchaus dar wie er ist. Leidenschaftlicher hat nie ein Mensch sich selbst zum Mittelpunkte all seiner Gedanken gemacht. Für Wiertz giebt es nur einen Menschen, der Interesse verdient: er selber. Nur ein Interesse, das die Welt bewegt: für ihn oder gegen ihn zu sein. Nur eins ist wichtig: seine Gegner zu vernichten oder zu bekehren. Mit souveräner Verachtung werden die mitlebenden Maler beurtheilt, zumal die französischen: Leute wie Delacroix, den man mit Rubens, wie Décamps, den man mit Raphael vergleiche! Selbst die öffentliche Lüge hält Wiertz für einen erlaubten Scherz, wo es einen französischen Künstler zu verhöhnen gilt. Indeß diese Dinge dürfen von mir übergangen werden, da eigentlich neue Seiten seines Wesens nicht mehr hervortreten. Dagegen gewährt sein Atelier, das durch seine letztwillige Verfügung in den Besitz der Nation übergegangen ist, den überraschenden vollen Anblick seines wunderbaren Phantasielebens. Bis auf wenige Ausnahmen ist hier seine gesammte Thätigkeit sichtbar.

Im Jahre 1860 betrat ich es zum ersten Male. Heute führt die rue Wiertz dahin und das Café Wiertz liegt dem Atelier gegenüber. Damals lag es ziemlich unbekannt in Gärten außerhalb der Stadt und mein Fiacre mußte sich durchfragen. Wiertz lebte noch.

Durch Baumgruppen erblickt man etwas, das wie die mit Epheu bewachsene Ecke eines griechischen Tempels aussieht. Labarre belehrt uns, daß es die Nachahmung eines der Tempel von Paestum sei. An der Langseite ist der Eingang. Ich bezahlte 50 Centimes zum Besten eines milden Zweckes und fand mich in einem fast Kirchengröße erreichenden, trotz der Helligkeit draußen etwas dämmrigen, weiten

Raume, von dessen Wänden mich ringsum höchst mannigfaltige, meist in kolossalen Dimensionen ausgeführte, so durchaus fremdartige Malereien ansahen, daß ich mir wie in eine neue Welt versetzt vorkam.

Ein bekannter englischer Roman erzählt die Schicksale eines Mannes, der in das Land der Pferde gerathen ist. Der Dichter weiß diese Zustände so natürlich darzustellen, daß er in uns das Gefühl hervorbringt, als seien diese Pferdeexistenzen die allein berechtigten auf der Erde und der einzelne Mensch, welcher dahinein gerieth, ein zufälliges verderbtes Naturprodukt, welches sich kaum sehen lassen dürfte. Ein ähnliches Gefühl beschlich mich, als ich einsam inmitten dieser neuen Schöpfung stand. Mit meinen bisherigen Anschauungen über Kunst und mit dem menschlichen Maßstabe meiner eignen Körperhöhe befand ich mich unter Darstellungen, welche nach ganz neuen Prinzipien gemalt, die Formen einer phantastischen Generation in oft kaum menschenähnlichen Gestaltungen mir vor Augen stellten, deren Dimensionen mir so ungeheuer erschienen, daß eine Anzahl kleinerer Gemälde, auf denen die Figuren nur anderthalbe oder doppelte Lebensgröße hatten, wie Miniaturgemälde wirkten.

Meine Blicke fielen auf einen in seiner Höhle rasenden Cyklopen. Obgleich die Leinwand die ganze Höhe der Wand einnimmt, sehen wir die bis an den obersten Rand der Umrahmung reichende Gestalt Polyphem's in der Verkürzung gebückt vor uns, indem er in seiner Höhle nach Odyß und dessen Genossen wüthend umhertastet, die er packen will. Einen der Griechen, der bei der Flucht gestürzt ist, hat er, ohne es zu wissen, mit seinem Fuße erreicht, indem er ihm mit der Spitze des kleinen Zehes gerade ins Auge trat und ihn so, wie einen Schmetterling mit der Nadel, auf den Boden geheftet hat, auf dem die Gestalt sich in Todesqualen windet. Dächte man diesen Polyphem sich emporreckend, so würde er das Dach

des Ateliers in die Luft stoßen. Doch ich nenne vor den andern Gemälden Wiertz' erste Produktion, „den Kampf um Patroklus." Zwar ist das Original verkauft, und wir haben hier nur eine spätere Wiederholung allein diese ist, da Photographien den Vergleich zulassen, in vielen Stücken gelungener als die frühere Arbeit.

Was also haben wir vor uns?

Ein aus Reminiscenzen komponirtes Dekorationsstück. Einen unklaren Knäuel aus elephantengroßen Menschen, von denen nicht eine einzige Gestalt originell genannt werden kann. Mit der Geschicklichkeit, die wir meistens bei nachahmenden Talenten antreffen, sind die Körperstellungen so arrangirt, daß der Künstler so selten als möglich in die Nothwendigkeit versetzt wurde, Füße und Hände zeichnen zu müssen. Entweder sind sie verdeckt oder doch zum Theil verdeckt. Keine nennenswerthe Verkürzung der Gestalten, die etwa auf ein genaueres Studium von Rubens hindeutete. In der späteren Wiederholung hat der Künstler hier nachhelfen wollen. Wir sehen Hände und Füße hier besser bedacht, allein auch diese Fäuste sind weder originell noch überhaupt lebendig. Sie packen nicht. Dies Gemälde, das Wiertz, wie erwähnt wurde, ohne Modelle geschaffen hat, zeigt, gleich fast sämmtlichen übrigen Werken des Ateliers, die untrüglichen stets wiederkehrenden Kennzeichen aller Malerei die nicht aus dem intimsten, unablässigen Naturstudium hervorging: sie bringt es nicht dahin, lebendige Körper darzustellen.

Dagegen auch Wiertz' Stärke springt uns bereits aus seinem Patroklus entgegen. Er ist ein Arrangeur im größten Maßstabe. Er weiß ungeheure Kontraste von Licht und Schatten hervorzubringen. Was dies anbelangt, ist der Patroklus der Beginn einer Reihe von großartigen Leistungen.

Neben ihm sehen wir auf der einen Seite eine andere

homerische Kampfscene, in die sich schwebende Göttinnen einmischen, auf der andern eine seiner berühmtesten Kompositionen „die letzte Kanone“: das siegreich auf den Gewölken seinen Einzug haltende Reich des Friedens. Wie ein ungeheures Gewitter kommt es von rechts heran, während den Boden der Erde unten in unendlichem Gewimmel sich bekämpfende Menschenschaaren bedecken. Die Göttin des Friedens, nach Art allegorischer Figuren wie die Venetianer sie malten, eine von schleppenden schweren grossfaltigen Gewändern, man möchte sagen ummauerte Gestalt, deren Arme und Schultern gleichwohl unverhüllt sind, hält in ihren Händen die beiden Theile eines Kanonenlaufes — eines Fünfzigpfünders der dargestellten Größe nach — die sie eben auseinander gerissen hat, gerissen, nicht gebrochen, denn das Metall scheint weich geworden wie schmelzender Siegellack in ihren Händen. Ein Gedränge ähnlicher Gestalten, welche Handwerkszeug, Bücher, Fackeln der Aufklärung und ähnliche Embleme tragen, dringen um sie her mit gleicher stürmischer Wuth vorwärts. Die Göttin ist ein Mittelding zwischen einer Renaissance-Göttin und einer Dame der Halle. Auffallend ist, daß fast alle weiblichen Gestalten bei Wiertz diesen gleichen Typus tragen. Begeisterung, Wildheit und Rohheit vereinigen sich zu einer Mischung, aus der ein Ideal hervorgegangen ist, welches so tief in Wiertz' Phantasie zu nisten scheint, daß es sich hier wohl um früheste Eindrücke handelt, um Anschauungen aus der flämischen Arbeiterbevölkerung Dinants, verbunden mit Rubens' Göttinnen. Wo Wiertz zarte weibliche Gestalten malt, sind es inhaltslose Schatten.

Die infernalische Rohheit der Menschen aber, welche auf der niedrigsten Stufe geistiger Erziehung stehen, hat Wiertz besonders drastisch darzustellen vermocht. Aus dieser Fähigkeit heraus, vereint mit dem Hasse gegen Frankreich, ist eines der Gemälde entstanden, das, obgleich an Ort und Stelle zu

denen von geringerer Dimension gehörig, unter anderen Kunstwerken kolossal genug wirken würde.

Dr. Watteau, der zu jedem Stücke ein oratorisches Programm giebt, holt bei diesem besonders weit aus. Angenommen muß werden, daß Belgien von Frankreich überfallen worden ist; daß eine belgische Stadt mit Sturm genommen wurde; daß die französischen Soldaten, aus Rand und Band, plündernd von Haus zu Haus schwärmen. Ein französischer Troupier ist so in ein Haus eingedrungen, er hat dort eine schutzlose Frau getroffen, die er von Zimmer zu Zimmer verfolgend endlich auf dem Balcon des Hauses erreicht. Alle Kleider sind ihr abgerissen, herabstürzen kann sie sich nicht mehr, weil sein Arm sie eisern umklammert hält: da im letzten Momente kommt Rettung. Auf der Flucht im Hause hat sie, ohne zu wissen, daß sie es that, einen daliegenden Revolver ergriffen, den sie, mit letzter Kraft sich in seinem Arme windend, dem Räuber gegen die Stirne setzt. Der Moment ist dargestellt, wo der auseinanderspringende Kopf des Franzosen sich in etwas verwandelt, was man mit einer platzenden Granate vergleichen könnte. Eine solche Scene, überlebensgroß gemalt, wobei der Maler Alles benutzt, was ihm Rubens für die kolossale nackte Schönheit seiner Heldin irgend zur Verfügung stellte, mußte ihres Eindruckes beim großen Publikum sicher sein. Aber weiter. Vorauszusetzen sei, sagt der Katalog, daß solche Scenen sich ereignen würden. Pflicht jeder Belgierin, sich im Pistolenschießen zu üben. Vorschläge sodann zur Einrichtung nationaler Uebungen zu diesem Zwecke. Und als Schluß: Anerbieten des Künstlers: die Siegerin in diesem öffentlichen Damenschießen gratis zu porträtiren.

Wir haben zu bedenken, daß dies in den vierziger Jahren gesagt wurde, wo man über dergleichen weniger nüchtern als heute dachte. Außerdem entspricht das leicht erregte belgische Naturell diesen Anschauungen. Solche Scenen, grell

theatralisch vorgetragen, mit einem politischen Programm dazu, mußten aufregend wirken, wie sie heute noch thun. Wiertz' Haß gegen Frankreich spricht sich in diesem und anderen Gemälden so gewaltig aus, daß während der Regierung des letzten Kaisers von Frankreich die Photographien dieser Stücke nicht mehr verkauft werden durften. Eines derselben stellt Napoleon den Ersten als finstere, von Flämmchen umspielte Höllenerscheinung dar, zu dem das Volk sich fluchend von allen Seiten herandrängt, seine verstümmelten Glieder und seine Todten ihm entgentragend. Am härtesten aber hat Wiertz den französischen Nationalstolz durch ein Gemälde getroffen, welches gerade über der Thüre angebracht und „Le lion de Waterloo" betitelt ist. Ein Löwe, der einen Adler zerzaust. Hier verleihen die gewaltigen Dimensionen der Darstellung etwas Monumentales, was ihre Wirkung in der That aufs Höchste steigert.

Nach der sozialen Seite hin stehen mit diesen Arbeiten auf einer Stufe Gemälde, welche Tod und Elend im Schooße der Familie zeigen. Ein Sarg, der von Handwerkern, welche ihn eben zugenagelt haben, fortgetragen wird. Heulende Kinder krallen sich mit den Händen daran fest. Der Katalog sagt, daß sie Hunger sterben werden. Eine junge Mutter sodann, es könnte die Fortsetzung desselben Dramas sein, welche durch Entbehrungen wahnsinnig geworden, ihr Kind getödtet hat, von dessen Gliedern sie vor unseren Augen in einem Kessel sich eine Suppe kocht. Auch dies Elend durch die Schuld der Regierung entstanden, wie der Katalog sagt. Das Gemälde ist im höchsten Grade ekelhaft und unwahr. Ebenso unerträglich ein Choleratodter, im Grabgewölbe erwachend und den Sargdeckel aufklemmend, um sich herauszuwinden. Andere Wahnsinns- und Todtenscenen mögen unbeschrieben bleiben. In diesen Arbeiten, deren Genuß den niedrigsten Grad von Bildung voraussetzt, ist auch die Malerei am gröbsten. Einige

sind durch allerlei Vorrichtungen im Atelier so aufgestellt, daß der scheußliche Effekt bis zum Letzten ausgebeutet wird.

Das umfangreichste sämmtlicher Gemälde ist „die Empörung der Hölle gegen den Himmel," dem Kataloge zufolge auf einer Fläche von 1200 Quadratfuß, das Werk, zu dessen Herstellung die Regierung Leinwand und Atelier gab. Es nimmt die Rückwand des Ateliers ein. Die Auffassung entsprang Rubens' und Michelangelo's Darstellungen des jüngsten Gerichtes, nur daß Wiertz, der sehr viel Raum um seine Figuren braucht, nichts als eine zufällige, abgesonderte Episode des Kampfes zwischen Höllen- und Himmelsmächten bei verhältnißmäßig geringer Figurenanzahl gemalt hat. Wir hätten hier ein vorzügliches Coulissenstück vor uns für die Prachtaufführung einer der mannigfachen Opern, in denen die Unterwelt darzustellen ist. Die Burg des Himmels ist als auf dem Gipfel eines Gebirges gelegen angenommen, gegen das die empörten Geister titanenartig Felsen schleudernd empordringen, während zur Vertheidigung Gesteine herabgerollt werden. Die eine Seite des Gemäldes nehmen Felsen ein, die, auf diese Weise in Bewegung gesetzt, ins Stürzen gerathen sind und den Theil der hier Anstürmenden mit sich hinabreißen werden in eine, durch ein Meer feurig emporzüngelnder Schlangen zur Anschauung gebrachte, unendliche Tiefe. Die Art, wie auf und an den Felsen, in und auf den wogenden Gewölken Geister- und Engelmassen arrangirt sind, die Kraft, mit der das Ganze durch Licht und Schatten und die wildesten Farbeneffekte zu einem Ganzen zusammengebracht wurde, ist bewundernswürdig. Wiertz mit dem Talente, das er hier entfaltet, an einem Theater thätig, für das zu arbeiten ja einem Manne wie Schinkel sogar ein Genuß und eine Freude war, würde erstaunliche Dinge geleistet haben.

Offenbar war der Grundzug seines Wesens die Lust an kolossalen Effekten. Jeder weiß wohl, wie es thut, wenn

neben Einem auf dem Perron der Eisenbahn eine Lokomotive plötzlich loskreischt als wenn man zerspringen sollte. Es wäre denkbar, daß Wiertz, als Komponist auftretend, einen solchen Ton als musikalischen Effekt zu verwerthen versucht hätte, nur um eine Erschütterung damit hervorzubringen. Wiertz faßt sein Publikum immer von dieser Seite. Um bei dem Vergleiche zu bleiben: wir sind im Stande, uns vorzustellen, daß der Rattenfänger von Hameln auf einer bloßen Pfeife eine so entzückende Melodie hervorbrachte, daß er die Kinder von Hameln mit sich fort lockte: in derselben Weise sucht Wiertz zu verlocken, wenn er zarte Saiten aufzieht.

Er meint, wenn man das Schöne darstellen wolle, komme es nur darauf an, die rechte Zaubermelodie zu blasen. Die langsame Offenbarung höchster Schönheit, die dem schaffenden Künstler zu Theil wird, kennt er gar nicht: er kennt nur den Pinsel, der wie ein dämonisches Werkzeug in der Hand des Malers über die Leinwand fliegt „qui vole qui va et vient,“ der aus chaotischen Farbenmassen plötzlich Gemälde entstehen läßt, die fertig dastehen. Wiertz' Richtung auf das Bühnenhafte bricht aber offen durch, indem er zuletzt der Ansicht war, seine Werke würden erst bei der richtigen musikalischen Begleitung den wahren Effekt machen, so daß er zu diesem Zwecke Konzerte in seinem Atelier geben ließ. Hier hätten wir die natürlichen ersten Anfänge einer neuesten modernen Oper.

Ich nenne nun einige der Gemälde, die in der Melodie des verlockenden Liedes gehalten sind. Eine Gruppe kleiner Kinder, à la Rubens, nackt im Grase sich balgend um einen Kanonenlauf, der ohne Laffette unschuldig daliegt; darunter: „Kanonenfutter im 19. Jahrhundert.“ Wiertz' Unterschriften und Erklärungen seiner Werke tragen immer ein aufreizendes Element in sich, das gegen die menschliche Gesellschaft oder, noch allgemeiner, gegen unsere menschliche Existenz überhaupt gerichtet ist. So die Darstellung unter dem Namen „la belle

Rosine“, eine jugendliche, weibliche Profilgestalt, sorgfältiger als gewöhnlich gemalt und gezeichnet, ohne alles Gewand und nur mit einer Rose im Haar, und ihr gegenüber, Auge in Auge, ein Skelett, genau in derselben Stellung. Im Kataloge dazu Betrachtungen über die Vergänglichkeit der Schönheit. Eine noch unschönere Dissonanz zeigt eine ebenso unverhüllt auf einem Bette liegende Frau, in die Lektüre eines Romanes vertieft, während eine aus dem Dunkel kommende Teufelshand den zweiten Theil des Buches auf das Bett schiebt. Man sieht nicht ein, warum es gerade Lektüre sein muß, welche aus der Hölle kommt. In diesem Sinne eine Reihe von Gemälden, welche der Katalog als das Höchste preist, was in der Darstellung weiblicher Schönheit geleistet werden könne, während die Ausführung nirgends über das Dekorationsmäßige hinausgeht und zumal die Gesichter leblos sind, als wären sie nach Gyps gezeichnet, was da besonders auffällt, wo sie zu lächeln versuchen.

Merkwürdig auch, daß viele dieser Frauenschönheiten mehr im Geiste der älteren französischen Schule, deren steife Formen und Malerei während Wiertz' akademischer Lehrzeit maßgebend waren, ausgeführt sind. Einige nur sind in Rubens' Manier gehalten; so die Darstellung einer jungen Hexe, die zum ersten Male durch die Lüfte gefahren ist. Wiertz hat im Leuchten des blühenden Fleisches Rubens hier überbieten wollen. Seine Biographen nehmen die abenteuerlichsten Wendungen zu Hilfe, um den Reiz dieser Figur zu schildern. Auch ist die Anwendung der Mittel, mit denen Rubens wirkte, bei ihr in der That am weitesten getrieben.

Wie aber wußte Rubens menschliches Fleisch zu malen! Wie lebendig, wie zart in den Nuancen. Immer wird die Darstellung des reinen menschlichen Körpers, den Gott nach seinem Bilde schuf, die höchste Aufgabe der Kunst bleiben. Unmöglich aber, seine Schönheit zu fassen und wiederzugeben

ohne eigne schöpferische Freude an seiner Erscheinung. Wir fühlen, daß die großen italiänischen und niederländischen Meister ihre Gestalten liebten und bewunderten wie eine Mutter ihr Kind, von dem sie überzeugt ist, sie allein verstehe den ganzen Umfang seiner Schönheit, und dies Gefühl flößen ihre Werke dem Betrachtenden dann wieder ein. Wir haben in München ein Porträt von Rubens' Frau. Nur ein Pelzmäntelchen um die Schultern gezogen steht sie da, unverhüllt bis auf die Fußspitzen herab, so unschuldig schön aber, von einem solchen Glanz umgeben, daß Niemandem der vorwurfsvolle Gedanke kommt, wie der Maler seine eigene Frau so habe darstellen können und wie sie selber es habe leiden können. Nur ein Weniges fortgenommen aber von dieser Blüthe der Erscheinung, und es würde unerträglich sein.

Wir fragen nun: was beherbergt Wiertz' Atelier denn, das so außerordentlichen Eindruck macht und das einer Kritik Stand hält, die an seine Werke den Maßstab legt, den er selber in soviel Pamphleten als denjenigen fordert, bei dem ihm allein Gerechtigkeit werden könne?

An künstlerischen Leistungen fast nichts. Ohne der Natur irgend Neues abzusehen, hat er Vorhandenes roh nachgeahmt. Allein was trotzdem sein Atelier zu einem der merkwürdigsten Monumente macht, das eine bedeutende Kraft sich selbst errichtete, ist der Versuch, in einer Reihe von Kompositionen Gedanken und Anschauungen zu Gemälden zu formen, an deren Darstellungsmöglichkeit mit Pinsel und Farben bis dahin Niemand gedacht hatte. Was er hier leistet, in den kolossalen Dimensionen, in denen er es zeigt, und in der Kühnheit, mit der er es angreift, übersteigt gewöhnliches Maß.

Wiertz war ein philosophischer Kopf. Die Ideen der dreißiger und vierziger Jahre wogten in seiner Stirne und nahmen darin die Gestalt wunderbarer Phantasien an. Kolossale Form gehörte dazu: es war ihr natürlicher Ausdruck.

Wiertz meinte wirklich Raphael, Michelangelo und Rubens zu überbieten, weil diese Himmel und Hölle ihrer Zeit nicht so darzustellen vermochten, als er jetzt sich zutraute.

Anfangs hatte er auf dem richtigen Wege zu sein geglaubt, wenn er die mythisch-heroische Vergangenheit des Menschengeschlechtes zur Erscheinung brächte. Daraus flossen seine homerischen Kämpfe. Dann fing er an die Gegenwart symbolisch zu gestalten, zuletzt aber fühlte er, daß die Zukunft gezeigt werden müsse. Er empfand, daß das, was die Menschheit bewegt, schon längst nicht mehr die romantische Neugier nach dem Vergangenen sei, sondern daß die Darstellung des zukünftigen Lebens, dessen sowohl auf der Erde, als dessen über die Erde hinaus, die Geister am meisten packen werde. Die Menschen heute wollen die Zukunft vor Augen sehen und erblicken nichts mehr. Die Gestaltungen der schaffenden Kunstblüthe im 16. und 17. Jahrhundert verloren längst ihre Glaubwürdigkeit. Neue Formen verlangt man. Wie Goethe am Schlusse des zweiten Theiles des „Faust" den Versuch macht, neue Symbole für das einst zu Erwartende zu schaffen, das Unaussprechliche in Worte zu fassen, so machte sich Wiertz daran, das niemals Dargestellte zu malen. Und obgleich es ihm nicht gelingen konnte, so liegt doch der ungemeinen Kraft wegen, die er dabei entfaltete, in seinen Versuchen etwas, was sie nicht als gleichgültige Dinge erscheinen läßt.

Eines seiner größten Gemälde stellt das letzte Ende der irdischen Dinge dar als eine über einem finster wogenden Meere im Gewölk gelieferte Schlacht, wo das Gute und das Böse um den Sieg kämpft. Die Erscheinung Christi am Kreuze, durch die Gewölke brechend, entscheidet den Kampf. Bei diesem Werke fühlt man sich an den Dingen betheiligt. Keine bloße Dekoration mehr, die wir vor uns haben.

In anderer Weise ist der gleiche Gedanke ausgedrückt durch den in den Lüften und auf der Erde geführten Ring-

kampf derselben Mächte, zwischen denen es sich darum handelt, das Kreuz emporzurichten oder seine Aufrichtung zu verhindern. Man fühlt, daß der „Sohn des Arbeiters“ hier die Darstellung menschlicher Kraftentfaltung gegeben hat, die er allein vielleicht so zu schaffen im Stande war. Das Abbild einer furchtbaren Revolte haben wir vor uns, als wäre nicht das Kreuz die Mitte der Kämpfenden, sondern eine gewaltige Barrikade, auf der um Leben oder Vernichtung gekämpft wird. Eine ganze Reihe von Gemälden bringen Christus und seine Lehre so als Mitte der heutigen Kulturkämpfe zur Anschauung. Das Wunderbarste aber hat Wiertz in drei Gemälden geleistet, welche die erste, zweite und dritte Minute aus den inneren Anschauungen eines Kopfes darstellen, der auf der Guillotine einem Verbrecher abgeschnitten ist und für sich zu leben fortfährt.

Alles Politische ist hier ausgeschlossen, nur Illustrationen zu den Hypothesen französischer Aerzte sollen gegeben werden, welche damals die Frage behandelten, ob das eigene bewußte Nachleben eines abgeschnittenen Kopfes möglich sei.

Auf dem ersten Gemälde sehen wir die Hinrichtung. Die Guillotine mit dem Rumpfe. Den Vordergrund bilden Köpfe von Frauen und Mädchen und anderen Repräsentanten des umher sich drängenden Volkes. Durch ihre große realistische Darstellung gewinnt der Maler einen Gegensatz zu den Visionen, welche die Lüfte erfüllen. In einem Gewirre von feurigen Wolken erscheinen diese: es ist das, was der Kopf mit Augen erblickt, der eben abgeschlagen wurde.

In der zweiten Minute ist all das verschwunden. Der Kopf, ganz abgetrennt und allein, dreht sich wie eine glühende Kugel in der Unendlichkeit um sich selber. Erinnerungen des vergangenen Lebens zeigen sich ihm: er sieht seine Familie, den Gerichtshof, die Aerzte an seinem Leichnam, Alles in wunderbaren Wolkenverschlingungen sich mit ihm drehend und traumhaft durcheinanderwälzend.

In der dritten Minute verlieren auch diese Erscheinungen ihre Kraft. Wiertz stellt jetzt das, was Einem etwa vor den Augen schwirrt, wenn man beide Hände stark darauf drückt. Es ist als durchschweiften alle Gedanken einzeln für sich das Weltall. Dieser Versuch, ein Chaos darzustellen, in dem alles Irdische sich auflöst, könnte Einem als das Werk eines Tollen erscheinen, der mit Pinsel und Farben zu arbeiten beginnt. Allein das Wunderbare ist, man wagt doch nicht, das auszusprechen. Und nun durch dieses Chaos sehen wir, wie aus unendlicher Ferne, eine weiße Gestalt schimmern: Christus, der den irrenden Menschengeist anlockt und emporzieht.

Auf diesem Gebiete dessen, was sein wird, fühlt sich Wiertz ganz heimisch. Er malt eine in ein bartuchartiges Gewand gehüllte Gestalt, gerade emporfliegend, als ginge es in alle Ewigkeit hinein, Gestirne um sie her, die das Weltall andeuten, und, wie ein aus einem Luftballon ausgeworfenes Stück, ein flatterndes Buch unter ihr fliegend, aber abwärts, mit dem Titel „Grandeurs humaines." Oder derselbe Gedanke anders gewandt: eine Familie, Mann, Frau und Kind, ideale unbekleidete jugendliche Gestalten, die im ewigen Aether zwischen den Gestirnen schweben. Nie sind mir diese Darstellungen wieder aus dem Gedächtnisse entschwunden. Ich beschreibe sie als ständen sie vor mir. In dieser Richtung hat Wiertz zuletzt allein noch gearbeitet. Er giebt Symbolisirungen philosophischer Probleme, welche in seinem Geiste die Oberherrschaft gewannen. Sein letzter Plan war die Erbauung eines neuen, noch geräumigeren Ateliers, worin nur fünf Gemälde Platz fänden, in denen er die Entwickelung der Menschheit von der Schöpfung an bis zur Gegenwart: wo der Ausgleich allen Uebels durch die Arbeit eintreten sollte, darstellen wollte. Wiertz lebte und webte in diesen Phantasien, die Welt beherbergte nichts Anderes mehr für ihn. Ich frage mich, warum ich, bei so ungemeinem Kraftaufwande, bei so völligem Absehen

von Geldgewinn bei diesem Manne, dennoch mit der vollen Anerkennung zurückhalte, welche so große Anstrengungen zu verdienen scheinen? Wir glauben doch nicht ganz und gar an seine innere Wahrhaftigkeit! Nirgends doch eine künstlerische Form, die Wiertz' Eigenthum wäre; nirgends Studium oder nur Kenntniß der Natur: alle diese ungeheuren Schlachten seiner Gemälde sind mit fremden Truppen geschlagen.

Und deshalb glaubt man auch nicht an den originalen schöpferischen Geist bei ihm, dem es ein Bedürfniß war, diese Probleme zu gestalten. Wiertz ist ein Agitator, dem die Befriedigung des Ehrgeizes einziges Ziel ist, und der mit natürlichem Instinkte das erkannt hat, was die Menschen packt. Wiertz will erschüttern. Er verblüfft uns in der That, aber nicht mehr. Man denke sich einen rabbiaten Schauspieler in einem Stücke auftretend, in dem alle Leidenschaften sich überbieten, wo Menschen und Geister durcheinander wirken, mit Verwandlungen, Feuerregen, Himmel und Unterwelt und toller Musik: für den Augenblick könnte uns das völlig überraschen und auf lange der Erinnerung sich einprägen; kritisiren aber würden wir hinterher den ganzen Apparat dennoch sehr kaltblütig.

Das ist es, was den Besuch des Ateliers für Jeden zu einem Ereigniß machen wird: aber man wird das Gefühl mit fortnehmen, daß diese Werke die Ausgeburten eines der wunderlichsten Menschen seien. Man wird sich sagen, daß in diesem Geiste zum Theil etwas vernichtet ward, zum Theil etwas nicht zur reinen Enfaltung kam. Was trägt die Schuld daran?

Die Frage ist von Bedeutung, ob wir hier eine natürliche, in völliger Freiheit gewählte und verfolgte Laufbahn vor uns haben. Fassen wir Wiertz' Leben in wenigen großen Zügen zusammen. Mit fünfzehn Jahren schon groß und breitschulterig und entwickelt wie ein Mann, kommt er stolz und un-

wissend aus seiner Einsamkeit in Dinant in seine neue Einsamkeit zu Antwerpen. Die unpersönliche Gewalt der Regierung giebt ihm zu diesem Leben soviel, um gerade leben zu können. Hier lernt er, was es bedarf, um den ersten Preis zu gewinnen. Sein Lesen, Denken, Träumen ist völlig ihm selbst überlassen. Bis zu seinem sechsundzwanzigsten Jahre dauert dieser Zustand. Nun gewinnt er den Preis; d. h. ein Werk, das nur den Zweck hat, besser zu sein als andere, wird von der abermals unpersönlichen Macht einer Kommission geprüft und gekrönt. Abermals Geld vom Staate und abermals Einsamkeit in Paris und Rom. Wiertz, als er einunddreißigjährig zurückkehrt, hat noch keinen Schritt völlig auf eigenen Füßen gethan. Nun beginnt der Kampf gegen die abermals unpersönlichen Mächte: Publikum und Ministerium. Zurückgewiesen, immer ohne je einem Einzelnen im Guten oder Bösen gegenübergestanden zu haben, sondern stets mit Kollektivbegriffen im Streite, weicht er allmälig aus Position auf Position zurück. Die Gunst des Publikums verachtet er bald eben so sehr, als ihm früher darum zu thun war: ich möchte vom Thurme von Notredame herab der ganzen Menschheit zuschreien, wie tief ich sie verachte, schreibt er 1840, als er Alles erreicht hatte. Die Gunst der Regierung, die er endlich erzwungen hat, ist ihm gleichgültig, sobald sie ihm gewährt wird. Am glücklichsten war er ohne Zweifel, als er, mehr Journalist als Künstler, diese Kämpfe führte. Unerhörte Anforderungen stellte er: in dem Moment, wo er ausgelacht aus Paris wiederkam, sollte das Ministerium die ungeheure Leinwand und obendrein die sofortige, noch vor dem ersten Pinselstrich zu ertheilende Zusicherung ewiger Aufstellung seines Gemäldes neben dem größten Werke des größten einheimischen Künstlers geben! Natürlich erreicht er das nicht, allein trotzdem zwingt er den Staat, ihn weiter zu unterstützen. Wiertz, der Mann des Volkes, hat vom Volke nie die mindeste Unter-

stützung erhalten. Als er seinen Patroklus für so geringes Geld verlooste, mußte er viele Loose für sich behalten; als er dem Minister drohte — il-y-a encore des citoyens en Belgique! hat er hinterher diese Bürger nicht angerufen. Niemals ist irgend Jemand — soweit seine Biographen berichten — Wiertz' freiwilliger Dürftigkeit zu Hülfe gekommen. Staatshülfe bis zu Ende. Die Regierung baut ihm endlich das letzte große Atelier, das er forderte, und er tritt in seine letzte Einsamkeit ein, aus der der Tod ihn abrief. Ein Weg von Gefängniß zu Gefängniß. Er verzehrt sich nach der Anerkennung der Menschen, aber er will Niemand kennen lernen. Nur selten, daß es Diesem und Jenem gelingt, ihn persönlich zu erreichen. Dennoch liegt ein großes Buch im Atelier aus, in das man einzuschreiben aufgefordert ward, was man von Kritik etwa auszusprechen wünschte. Meistens Ergüsse der Bewunderung, gemischt mit dem Bedauern, daß so Vieles da zu sehen sei, was an das Gemeine streifte. Auf den freibleibenden Seiten gegenüber kritisirte Wiertz dann wieder diese Kritiken; meist ironische Bemerkungen. So seltsam bricht hier seine Sehnsucht durch, mit den Menschen zu verkehren, und seine Unfähigkeit, als Mensch dem Menschen gegenüberzutreten. Dieser Freiheitsheld, der, weil er sich armselig abgeschlossen hält, unabhängig zu sein glaubt, lebt von Anfang bis zu Ende von der mühsam errungenen Unterstützung des Ministeriums, das er verhöhnt und haßt. Der Ruhm, von dem er einst träumte, daß er ihm vom Volke freiwillig überströmend dargebracht werden würde, ward unter tausend schmerzlichen Gefühlen trübselig aufgehäuft aus dem Abfall erzwungener offizieller Anerkennung, aus Journalreklame und aus dem Beifall der weiten Menge, deren kritiklosem schwachen Verständnisse Wiertz sich in einigen seiner krassesten Effektstücke, offenbar absichtlich, anbequemte. Dabei verbreiteten seine Freunde, daß der Sohn des Arbeiters aus Dinant — denn immer

wieder begegnen wir dieser Phrase — eine Art Märtyrer sei, der für das Volk gelitten habe. Nirgends in seiner Korrespondenz aber auch nur eine Andeutung, daß ihm an diesem Theile des Volkes, der ein besonderes Recht zu haben glaubte, sich mit Ausschluß der Gebildeten Volk zu nennen, irgend gelegen war. Während nach Wiertz' Tode nur mit schwacher Majorität in der Kammer durchgesetzt werden konnte, daß der Staat das Vermächtniß der Schenkung dessen, was sein Atelier enthielt, annähme, wurde sein Herz einbalsamirt im Triumph nach Dinant getragen und seine Leiche feierlich in Brüssel bestattet. Alle Welt war in Bewegung. In Dinant hat man die Errichtung seiner Statue beschlossen oder bereits ausgeführt. In Brüssel wird an den Tagen der großen Nationalfeste der freie Eintritt in das Atelier Wiertz mit auf das Programm gesetzt. Photographien seiner Werke werden von allen Fremden mitgenommen, welche Brüssel besuchen. Wiertz hat es erreicht, daß sein Name und seine Werke von Jedermann in Belgien gekannt werden.

Ob ihm aber das genügt hätte, wenn man es ihm als sicher in Aussicht gestellt? Ob die Leute, welche ihn über Rubens und Raphael und Michelangelo erheben, überhaupt von diesen Meistern etwas wissen? Man besucht heute nicht das Atelier Wiertz, wie man in die Sixtinische Kapelle oder die Vatikanischen Stanzen geht. Man geht dahin eher in dem Sinne, in dem man ein Spektakel-Theater oder einen Cirkus aufsucht. Wiertz wäre scharfsichtig genug gewesen, um sich selbst zu sagen, was all dieser Ruhm werth sei, im Vergleich zu dem, den er als Knabe im Sinne hatte, als er seiner Mutter sagte: ich möchte ein König werden, um ein großer Maler zu werden, oder als er als Anfänger auf der Antwerpener Akademie vor seinen Mitschülern ausrief, sein höchster Gedanke sei, die Transfiguration Raphael's gemalt zu haben und dann zu sterben.

Hätte Wiertz, getrieben von der Kraft seiner natürlichen Anlagen, als junger Mensch sich aufgemacht, ohne Gedanken an erste Preise ein paar Jahre die Akademie besucht, dann sich hierhin und dorthin gewendet, wie das Leben ja Jedem forthilft, und einen Meister gefunden, bei dem er gearbeitet hätte; wäre ihm niemals der Gedanke an Staatshülfe näher getreten, sondern, als Mensch unter den Menschen sich umtreibend, hätte er sich abgemüht, bis die erste Stufe zu wirklichem Emporkommen gefunden war: Niemand freilich würde sagen können, was dann aus ihm geworden wäre, ob ihn Armuth nicht überhaupt doch zu Boden gedrückt gehalten hätte, ob er nicht vielleicht Schriftsteller oder Schauspieler geworden wäre, sicherlich aber würde seine Laufbahn eine natürlichere, menschlichere gewesen sein.

Man nimmt in Familien nicht gern Kindermädchen, die in Waisenhäusern erzogen sind. Man meint, daß sie keine Liebe zu den Kindern hätten. Diese Liebe für seine Kunst hat Wiertz eingebüßt, der der Waisenhauskunstpflege des Staates so völlig anheimfiel. Sie hat ihn von den Menschen abgetrennt. Wo er individuelles Leben derselben darstellen will, werden es kalte Masken oder Karikaturen. So seltsam ging dies Unpersönliche zuletzt in seine Natur über, daß Dr. Watteau als eine seiner Eigenheiten anführt: er habe niemals eine eigenthümliche Hand geschrieben, sondern bald so bald so. Nur da entstehen einigermaßen lebendige Gestalten auf seinen Gemälden, wo er das Allgemeine symbolisch persönlich darstellt.

Und doch war Wiertz ein leidenschaftlicher Mensch, den unablässig die stärksten Gefühle der Seele bewegten. Aber es sind immer wie Stürme, die ganze Wälder umbrechen oder Meere empören sollen: Nichts hat einfach menschliches Maaß bei ihm.

Nur ein lebhaftes Gefühl sehen wir in ihm lebendig: die Anhänglichkeit an seine Familie, und besonders die Liebe zu

seiner Mutter, der er, da sein Vater früh gestorben war, in jedem Sinne Alles zu verdanken hatte.

Die Sorge für sie scheint das Einzige zu sein, was ihn aus seinen ehrgeizigen Gedanken herausreißt. Er nahm seine Mutter zu sich als er aus Italien wiederkam, und seine Briefe lassen wieder und wieder erkennen, wie sehr er an ihr hing.

Im Gedanken an seine Mutter ist wohl auch die Komposition entstanden, die seine allerletzte war, und an deren Ausführung er zu gehen im Begriffe stand, als ihn ein plötzlicher Tod hinraffte. Wir sehen sie im Atelier deshalb nur im Karton ausgestellt. Es ist die einzige seiner Arbeiten, die wirklich das Herz trifft. Der Katalog nennt sie: „Man findet sich wieder im Himmel", „L'on se retrouve au Ciel." Scenen des Wiedersehens nach dem Tode, die mit rührender Zartheit empfunden sind. Als Mitte des Ganzen stellt Wiertz eine Frau dar, welche, zum ersten Male die Augen wieder öffnend nach dem Todesschlummer, ihr vor ihr gestorbenes Kind wiederfindet, das wie in alten Zeiten ihr entgegen läuft und die Arme um ihren Hals schlingt. Die Frau aber nimmt es an, als sei das Kind, während sie es nicht gesehen, fast zu vornehm für sie geworden. Es sind ihm Flügel gewachsen. Sorgsam streichelnd und halb furchtsam fährt sie mit der Hand über das Gefieder hin, als wolle sie prüfen, was das eigentlich sei. Wiertz wollte das Gemälde für die Kirche seiner Vaterstadt ausführen. Ob es ihm gelungen wäre, diesen Gestalten zu verleihen, was allen seinen Schöpfungen bis dahin fehlt, wissen wir nicht. Vielleicht, daß, wenn er am Leben geblieben, endlich das noch in ihm erwacht wäre, was, zu voller Entfaltung kommend, seine ganze Thätigkeit umgestaltet haben würde. Warum sollten wir einer außerordentlichen Kraft wie der seinigen nicht zutrauen, daß er auch so spät noch, getroffen von einer Stimme seines Herzens, der jetzt erst Sprache verliehen ward, eine andere Richtung eingeschlagen hätte?

Mehr als „vielleicht" dürfen wir freilich nicht sagen. Der Ehrgeiz hatte sich zu tief in ihn eingefressen. Dr. Watteau beschreibt seine letzten Stunden. Wiertz lag in Phantasien; bald verlangte er Waffen, um seine Feinde abzuwehren, dann Farben und Palette. O, was das für ein Bild werden wird! — ich will über Raphael siegen! — das waren seine letzten Worte. Wenn Jemand mit so gewaltiger Energie eine Richtung eingeschlagen hat wie Wiertz that, so muß er seinen Weg vollenden, es giebt kein Innehalten und kein Ablenken mehr. Was aber den Ruhm anlangt, dem er Alles opferte und den er sich thatsächlich bereitet hat: einstweilen hält der fremdartige Reiz seiner Werke noch vor, einstweilen auch sind noch Leute da, denen daran gelegen ist, die Begeisterung dafür frisch zu schüren, spätere Zeiten aber werden anders über ihn urtheilen.

Schinkel als Architekt der Stadt Berlin.

Zum Schinkelfest 1874.

Ich will sprechen über Schinkel als den „großen Architekten der Stadt Berlin“. Nicht nur von dem soll die Rede sein, was er gebaut hat, sondern von dem zumeist, was er bauen wollte, von seinen Projecten für die Stadt, welche Projecte geblieben sind. —

Wenn wir das eigentlich Gemeinsame großer Männer zu bestimmen versuchen, so finden wir, daß sie, mögen sie sich bethätigt haben auf welchem Gebiete sie wollen, Organisatoren gewesen sind.

Nicht allein für Politiker gilt das Wort. Homer hat das gesammte geistige Leben seines Volkes erfaßt und gestaltet. Er hat in seiner Ilias und Odyssee wie aus dem härtesten Metalle Schienen gezogen, von denen das Phantasieleben der Griechen niemals wieder abwich. So hat Phidias sich der Skulptur bemächtigt und die Formen der Götter festgestellt, die er für lange Jahrhunderte, so wie er sie im Geiste zuerst sah, als höchste Herrscher einsetzte. So haben in näheren Zeiten Dante, Luther, Voltaire, Goethe, Jeder von seinem Punkte aus, ihre Herrschaft über Zeitgenossen und Zukunft begründet.

Ueberall bei der Thätigkeit dieser Männer sehen wir den Trieb auf das Allgemeine, Ganze. Nicht als besondere individuelle Erscheinungen sollen ihre Werke den Genuß Einzelner bilden, sondern auf das gesammte geistige Leben sollen sie wirken. Dante, Voltaire, Lessing, Goethe sehen wir als Dichter, als Schriftsteller, als Gelehrte thätig: sie breiten sich aus nach allen Richtungen. Sie verlangen nicht bloß Bewunderer, sie wollen Unterthanen haben.

In diesem Geiste nun sehen wir Architekten sich eines Platzes bemächtigen, um ihn zu ihrer eignen Schöpfung umzugestalten. Hier nenne ich Michelangelo und Schinkel. — Jeder von beiden wollte seine Stadt in seinem Sinne zu einer Hauptstadt erheben. Nicht bloß Gebäude sollten aufsteigen, sondern auch, was die Bewohner dieser Häuser dächten, sollte zuletzt ein Resultat der scheinbar nur architektonischen Arbeit sein. Michelangelo gelang es völlig. Er erfand eine neue Architektur für das Rom, das durch die auf dem Trientiner Koncil neukonstituirte Macht der Päpste einige Jahrhunderte lang wieder Europa beherrschte. Aber außerdem: er übte durch seine Malereien und Skulpturen auf die, welche dieses Rom bewohnten, einen Einfluß aus wie nur Phidias vor ihm.

Schinkel machte nur einen Versuch. Er wollte aus Berlin die erste Stadt Deutschlands machen. Und wiederum, auch er wollte nicht nur Straßen und Plätze mit seinen Bauten besetzen, sondern auf die Anschauungen derer, die sie bewohnten, wollte er entscheidend wirken. Daher seine wunderbare künstlerische und wissenschaftliche Thätigkeit. In dem Wenigen, das er an Schriften unvollendet hinterließ, ist eine Kunstlehre enthalten, die, völlig ans Licht tretend, den größten Einfluß gehabt hätte. Und so enthalten seine Gemälde für die Vorhalle des Museums eine ausgebildete Philosophie der ersten Zeiten menschlicher Entwickelung. Aber es wurde nichts vollendet. Seine Lebenskraft brach ab in den Jahren, wo seine Schöpfun-

gen dieser Kraft am meisten bedurften. Er starb als gerade der König den Thron bestieg, mit dem er sein Werk vielleicht hätte beendigen können.

Indeß wo es sich um Männer ersten Ranges handelt, da läßt die Geschichte zuweilen das Gewollte für das Vollendete gelten. Deshalb, wenn ich heute von dem zumeist reden will, was Schinkel nur projectirte, werden die Dinge dennoch greifbar genug erscheinen. Deshalb auch sei zwischen Schinkel und Michelangelo, als ganz bescheidener Städteerbauer noch ein dritter Künstler erwähnt, bei dem es weder zu vollem, noch zu halbem Erfolge kam, da Alles völlig im Bereiche der Phantasie sich ereignete: Albrecht Dürer, der eine Stadt erbauen wollte als Hauptstadt eines von ihm geträumten Königreiches. Zu dieser ist niemals ein Stein bewegt worden, sie besteht nur, sehr Wenigen bekannt, auf dem Papiere, aber Dürers großer Name bewirkt, daß wir von ihr reden wie von etwas das Existenz hat.

Das Rom, an das Michelangelo herantrat, war ein ungeheures Gemisch von Ruinen aller Epochen, zwischen denen Kirchen, Paläste und Häuser, wiederum aller Epochen, in planloser Verwirrung durcheinandergestellt, sich erhoben. Jede architektonische Form war da vertreten. Alle Zeiten hatten gebaut, zerstört, restaurirt. Ein Chaos über und unter der Erde. Raphael wagte sich daran, wissenschaftliche Ordnung in diese Dinge zu bringen. Seine letzte große Unternehmung war die Durchforschung und Aufnahme der Ruinen, um nach den Resten die ehemaligen Formen der Gebäude zu reconstruiren. Bei den Ausgrabungen dafür hat er sich den Tod geholt.

Michelangelo aber galt es, ein neues Rom zu schaffen. Zwei Hauptpunkte der Stadt fielen in seine Hände: das Capitol und die Peterskirche. Beiden hat er den Stempel seines Geistes aufgedrückt. Der Palast Farnese trat hinzu; Brücken,

Kirchen, Thore, Prachtanlagen; Alles jedoch Nebendinge, verglichen mit Capitol und Peterskirche. Nichts war vollendet als er starb: mit so kräftiger Hand aber hatte er die Linien gezogen, die innezuhalten waren, daß kein Abweichen davon möglich war, und heute steht die Kuppel der Peterskirche da wie er sie im Modell hinterließ, und das Capitol wie er es wollte, und wer von diesem herab auf Rom blickt, sieht in den unzähligen Kuppeln und Palästen nichts als eine Schöpfung des großen Buonarroti. In Capitol und Peterskirche hat er den Adam und die Eva eines großen Geschlechtes geschaffen, das sich herrschend über den alten Ruinen erhob und das heute noch in Rom fortlebt. Niemals vorher und niemals nachher, soviel wir wissen, hat ein Architekt das geleistet. Der Neubau Roms, für dessen feineren Schmuck nicht minder derselbe Mann als Bildhauer und Maler wirkte (so daß nichts Anderes neben ihm aufkommen konnte), ist eine That, welche Kräfte verlangte wie das Emporbringen eines neuen Reiches.

Wie arm und wesenlos erscheint solchen Erfolgen gegenüber Albrecht Dürers bescheidener Versuch. In einer Stadt lebend, in der es sich seiner Zeit nur im beschränkten Sinne um bahnbrechende Bauten handelte, erfüllt gleichwohl von der Unruhe des Geistes, der zum Aufbau des Protestantismus bei uns führte, träumte Dürer von der Residenz eines idealen Königs in einem Lande, das er nicht näher bezeichnet hat, aber das nur Deutschland sein konnte, und beschrieb, wie sie gebaut werden müsse.

Dürers Geist strebte nicht weniger als der Michelangelo's dem Großen zu. Die anwachsende innere Macht seiner Gemälde bekundet es. In der Architektur jedoch versagte ihm der Stoff und er konnte nur als Schriftsteller wirken. Immer ja hat beschränkte Energie sich in Schriftstellerei Luft gemacht. Dürer, der keine Dome und Paläste zu bauen fand, der höchstens ein paar Façaden aufriß, wo es sich um aufzuma-

lende Ornamente handelte, schrieb sein Buch über die Befestigung der Städte und errichtet, als letzte Blüthe seiner Theorie, die befestigte Residenz eines Deutschen Königs.

Dürers Befestigungslehre ist werthvoll. Das sogenannte neupreußische System ist als auf den Principien beruhend erkannt worden, welche Dürer aufstellte. Ihm aber genügte es nicht, nur Mauern und Bastionen zu schaffen: die ganze Stadt wollte er organisiren, der diese Vertheidigungswerke zu Gute kämen. Bei Vitruv fand er den Gedanken der Städtegründung nach rationellen Principien zuerst und suchte ihn für Deutschland auszubeuten. Er beschreibt die vortheilhafteste geographische Lage dieser Stadt seines Herzens. Er legt die befestigte Königsburg in die Mitte, ordnet die Anlage der Bürgerhäuser rings umher und bestimmt, wo Kirche, Brauhaus, Rathhaus und Begräbnißplatz liegen sollen und wie die Gewerke in den Straßen zu vertheilen seien. Man fühlt, daß der Gedanke an neue sittliche Ordnungen des Deutschen Lebens damit verbunden waren. Damals dachte man nicht an Länder- und Volksvertretung: das weiteste was der städtische Politiker kannte, war die Stadt. Venedig war das irdische Musterbild, das vorschwebte, das neue himmlische Jerusalem das theologische Symbol dafür.. Die letzten Consequenzen dieser Lehre kamen im Reiche der Wiedertäufer rasch genug damals zur Blüthe. In Münster saß nun ein König inmitten seiner Stadt, eine schauderhaft carrikirte Verwirklichung idealer Hoffnungen, welche Deutschland damals erfüllten.

Albrecht Dürers Stadt hat für keine Städtegründung in Wirklichkeit je die Norm gegeben. Dennoch lag in seinem Phantasiegebilde das verborgen, was für eine neue Generation von Städten des protestantischen Deutschlands Lebensprincip wurde. Die Landeshoheiten erhoben sich damals über die Reichsstädte. Das befestigte Schloß wurde das Centrum der neu aufkommenden Hauptstädte: der residirende Fürst war es,

dem alle Bewegung zuströmte, von dem Alles ausging. Neben den bestehenden, umfangreichen freien Bürgerfestungen, für die jedoch eine Grenze des äußern Wachsthums gezogen war, begannen sich die Schlösser der neuen Herren zu Städten auszudehnen, wachsthumsvoll und mit freiem Horizonte ringsumher. Die glänzendste aber unter diesen Königsstädten ist Berlin geworden.

Es ist merkwürdig, wie früh schon unser Sumpf- und Sandboden das Genie eines großen Künstlers lockte, sich hier zu bethätigen. Als die zerstreut liegenden, durch die Regierungskunst des Großen Kurfürsten dennoch zu einem Ganzen vereinigten frühesten Elemente Preußens den Titel eines Königreiches annahmen, faßte Schlüter den Plan, Berlin zu einer Hauptstadt für die aufkommende Macht zu gestalten. Was wir heute von seinen Arbeiten sehen, sind nur Theile seines umfangreichen Projectes. Für ihn lag das Schloß damals nicht inmitten Berlins, sondern gehörte nach Westen hin zu den Anfängen einer neuen Stadt auf der anderen Seite des Flusses. Das alte städtische Berlin ließ Schlüter unberührt*): das neue königliche Berlin wollte er aufrichten. Der Schloßplatz, in dessen Mitte hinein die breite Schloßbrücke führen sollte, bildete das Centrum, um das Alles sich gruppirte. Wo die heutige Stechbahn steht, oder vielmehr stand, sollte die Façade eines Domes sich erheben. Alles groß und weit gedacht; Plätze und Gebäude im Style Michelangelo's, in dessen Geiste Schlüter, als sein letzter ächter Nachfolger, als Baumeister und Bildhauer gearbeitet hat.

Warum diese Pläne scheiterten, habe ich hier nicht auszuführen. Auch nichts zu sagen von denen Friedrich des Großen, der mit seinen Bauten abermals um ein bedeutendes

*) Es ist hier nicht von einzelnen Werken die Rede, sondern von der Umgestaltung des Ganzen. Schlüter hat auch im alten Berlin gebaut.

nach Westen vorrückte. Friedrich wohnte nicht in Berlin. Berlin vergrößerte sich im Laufe des vorigen Jahrhunderts ohne daß die Eingriffe bedeutender Künstler aus einer höheren Perspective die Wege geregelt hätten, die man einschlug.

Preußen hatte nach den Freiheitskriegen die Berechtigung empfangen, nicht bloß, wie bisher, ausnahmsweise und auf Grund besonderer Leistungen, sondern als reguläres Mitglied des Collegiums der europäischen Großmächte zu figuriren. Der nächste Schritt konnte nur der sein, „Preußen" in „Deutschland" umzugestalten. Wie sehr das auch in Abrede gestellt werden mußte: der Strom der Begebenheiten trug uns vorwärts in dieser Richtung, und was geschah, wurde absichtlich oder unabsichtlich gethan, die Wege zu diesem Ziele zu ebnen. Berlin repräsentirte Norddeutschland. Kaum war nach dem Kriege die erste Erschöpfung öffentlicher Mittel überwunden, als Friedrich Wilhelm der Dritte daran dachte, großartige Bauten aufzuführen. In den zwanziger Jahren hauptsächlich hat sich diese architektonische Umarbeitung der Stadt vollzogen. Hier aber kam es nicht darauf an, der Mit- und Nachwelt prächtige Werke vor Augen zu stellen als Denkmale der Prachtliebe eines mächtigen Königs — so hatte Schlüter noch die Sache aufgefaßt —: sondern es handelte sich darum, bei äußerster Sparsamkeit möglichst Großes auszuführen, überall, wo nur das Schöne gewollt schien, dennoch fast ausschließlich von der Idee des Nützlichen auszugehen, zu benutzen was an vorhandenen Resten alter Bauten irgend verwendbar war, umzubauen, aufzuarbeiten, zu maskiren. Dem Architekten erwuchs nicht die Aufgabe: als genialer Künstler gewaltige Pläne zu ersinnen, sondern als geübter Beamter, billige, umfangreiche Nützlichkeitsbauten so zu errichten, daß sie die Gestalt monumentaler Schöpfungen von tadelloser Schönheit annähmen. Und hierfür fand der König Schinkel.

Er, geschult im preußischen Dienste, begriff gleich den an-

dern Beamten Friedrich Wilhelm des Dritten, daß es Preußens Aufgabe damals war, seine geringen Mittel würdig zu verwalten. Das ist das Große jener Generation, von deren staatsmännischer Arbeit wir jetzt erst zu wissen beginnen, daß sie ihre Mission mit heroischer Selbstverläugnung erfüllte. Jeder war stolz darauf, mit dafür einzustehen, daß unsere Armuth zur Verwendung komme als wenn sie Reichthum sei. Und deshalb, so peinlich es ist, Schinkel als geplagten rechnenden Chef des preußischen Bauwesens über Plänen sich abmühen zu sehen, welche selten überhaupt, niemals aber in ihrer ersten vollen Gestalt zur Ausführung kamen: historisch betrachtet bildet diese verzehrende Arbeit einen Theil seines Ruhmes.

Und nun ist es ein bewundernswürdiger Anblick, was Schinkel unter diesen Verhältnissen geleistet hat. Schinkel faßte sein Berlin, wie Michelangelo sein Rom gefaßt hatte, im Ganzen, um es zu organisiren. Auch er ließ, wie Schlüter gethan, was östlich vom Fluße lag außer Rechnung. Es kam darauf an, der westlichen Stadt das volle Gepräge einer Hauptstadt zu geben. Die Plätze und Straßen nimmt Schinkel in Beschlag; die Thore, auf die es am meisten ankam, die Umgegend zieht er in seine Projecte hinein. Ist auch nur ein geringer Theil von dem wirklich entstanden, was er zu bauen vorschlug, so ist dies doch mit so intensiver Kunst ausgeführt worden, daß es in Verbindung mit dem, was Schinkels Schüler bauten und was sein Freund und Genosse Rauch an Denkmalen aufstellte, maßgebend für die moderne Physiognomie der Stadt geworden ist.

Treten wir nun in das Berlin ein, das Schinkel bauen wollte, wie seine Skizzen und Zeichnungen ausweisen.

Der Bau des Potsdamer Thores, wie wir ihn heute gleichfalls von Schinkel ausgeführt erblicken (freilich so, daß Mauer und Thore selbst verschwunden sind), entsprach den

höheren Gedanken nicht, die er für diese Stelle hegte. Hier sollte ein Dom sich erheben, als Erinnerungsbau an die gewonnenen Schlachten der Freiheitskriege. Von dem Beginn der Leipzigerstraße bis weit über die vielgenannte Ring'sche Apotheke hinaus, sollte, bei Vorschiebung der Stadtmauer sammt den Steuergebäuden und Verlegung der Potsdamer- und Bellevuestraße, ein langgestreckter Platz entstehen, von Baumreihen eingefaßt. In seiner Mitte ein Dom in gothischer oder, wie Schinkel zu sagen vorzieht, vaterländischer Bauweise. Vor und hinter ihm, nach Straße und Thor zu, Springbrunnen als Centren der sich bildenden Plätze. Durch das Thor aber, und über die Stadtmauer hinüber, die in ein Gitter aufgelöst werden sollte, würde das Grün der Gärten draußen unmittelbar an das des Platzes sich anschließen und so den Uebergang der Stadt in die Landschaft vermitteln. Der Preis der zu erwerbenden Grundstücke schien kaum der Rede werth. Wie von einer stillen Gegend spricht Schinkel von diesem Platze, der für die Anlage einer Kirche besonders passend sei.

Bildete dieser Dom den Augenpunkt für die die Leipzigerstraße Herabkommenden: so sollte nach der andern Richtung ein Thurm den gleichen Dienst leisten, der zwischen Dönhofsplatz und Spittelmarkt, in die Mitte der Straße vorspringend, seine Stelle fände. Für diesen Thurm besitzen wir wohl die zahlreichsten Projecte, welche von Schinkel je für denselben Bau entworfen worden sind. Es scheint, als habe er den „Thurm an sich" entdecken wollen. Griechische, gothische, römische, romanische, italiänische Elemente benutzt er. Den Vorrang haben die Zeichnungen, welche unter dem Einflusse von Giotto's Glockenthurme entstanden sind. Die Spitze sollte ein Erzengel Michael zieren, als Symbol des niedergeworfenen Feindes, in demselben Sinne aufgestellt, in dem die Florentiner Bildsäulen des David oder der Judith errichteten.

Auch an diesem Punkte der Leipzigerstraße, und in Verbindung mit diesem Thurme, wollte Schinkel seine Siegeskirche erbauen und zwar in verschiedener Richtung aufgestellt. Einmal sollten zwischen Commandantenstraße und Sparwaldbrücke Häuser niedergerissen werden: die Achse des Baues hätte dann von Norden nach Süden sich gestreckt. Nördlichster Punkt war der Thurm, durch einen Bogen, welcher freien Verkehr nebenher gestattete, mit einem saalartigen Vorbau verbunden, durch den man erst in die sich anschließende runde Kirche gelangte. Einmal ist das Ganze gothisch projectirt. Der Saal bildet hier einen dreischiffigen Raum, während die Wölbung der Kirche von einem großen Mittelpfeiler ausgeht. Dann wieder, antik gedacht. Hier sehen wir die Kirche als eine Nachbildung des Pantheons, zugleich als den Versuch einer Restauration desselben. Ein freier Platz mit Baumreihen würde die Kirche umgeben haben.

Einem andern Plane nach sollte die Achse von Osten nach Westen laufen und der Dom so stehen, daß die Façade die heutige Spittelkirche durchschnitten, der Bau übrigens aber das Einreißen der Anfänge der Wallstraße gefordert haben würde.

Auch für die in der Nähe gelegene Petrikirche machte Schinkel neue Pläne; weiter nach Osten aber über den Fluß hinüber ging er nicht vor. Seine Vorschläge zum Umbau des Rathhauses sind mehr Lösungen einer praktischen Aufgabe als Lieblingsarbeiten, auch tragen sie keinen monumentalen Character. Gehen wir von der Leipzigerstraße zu den nördlich von ihr liegenden Stadttheilen über.

Auf dem Gensdarmenmarkt fänden wir (wären Schinkel's Absichten durchgedrungen) das Schauspielhaus in anderer Umgebung. Denn völlig in den Styl sich hineindenkend, in dem die beiden Thurmbauten dort gehalten sind, hatte Schinkel eine Aenderung der angehängten Kirchen projectirt, ein Unter-

nehmen, das die kommende Zeit ohne Zweifel früher oder später ausführen wird. Auch das Schauspielhaus wäre noch monumentaler ausgefallen, hätten nicht stehengebliebene Brandmauern benutzt werden müssen.

Hinter der katholischen Kirche wollte er dann die — bis vor kurzer Zeit noch geschlossene — Französischestraße durchbrechen, und rechts, wo das Telegraphenamt steht, sollte die neue Landesbibliothek sich erheben, deren Local damals schon als ungenügend erkannt worden war. Die Straße sollte dann verbreitert werden, um der Werderschen Kirche einen würdigen Vorplatz zu schaffen, für die wir vier Pläne auf einem Blatte zur Auswahl zusammengestellt finden. Zwei in antiker, zwei in gothischer Form gehalten: alle darin übereinstimmend, daß sie für einen freieren Platz berechnet waren. Am schönsten erscheint mir der, welcher einen korinthischen Tempel römischer Bauart copirt, während am nördlichen Ende sich eine flachgedeckte säulenumstellte Kuppel hoch erhebt, deren Gestalt an die Art Bramante's erinnert.

Nun an der Bauschule vorüber, die Schinkels eigenste und eigenthümlichste Schöpfung ist. An die Brücke, an Stelle der Mühlen, links dem Schlosse zu, wollte er ein Kaufhaus bauen. Dagegen mitten auf dem Schloßplatze sollte ein Siegesbrunnen sich erheben: sprudelnde Wasserbecken mit mannigfachen Figuren übereinander, und auf der Höhe eine thronende Borussia, das Schwert schwingend, dessen Griff das Landwehrkreuz bildete.

Doch wir schreiten nun dem Platze zu, an dem das erhabenste unter all seinen Werken errichtet worden ist, das Museum.

Wenn wir Goethe's Iphigenie ein in glücklicher Ehe des Deutschen und Griechischen Geistes gezeugtes Kind nennen, dann ist das Museum Schinkels Iphigenie. Niemals betrete ich seine freie Säulenhalle, ohne daß ein Hauch des Athenischen

Lebens befreiend mich anweht. In diesem Baue hat Schinkel sich das würdigste Denkmal gestiftet. Wird auch die Halle, von der ich rede, noch immer durch jene zweite untere Gemäldereihe verunziert, für welche sich leider noch kein Topf mit Tünche gefunden hat, so überwindet der Glanz des Ganzen auch diese unglückliche Zuthat. Niemals ist den Werken der Kunst ein ehrfurchtgebietenderes Haus gebaut worden.

Für das Museum hat Schinkel von Grund auf Alles schaffen müssen. Kein Wunder, wenn er den Lustgarten in seiner neuen Gestalt als ihm besonders zugewiesen betrachtete. Zwischen Schloß und Dom, weit jedoch über den Platz vorspringend welchen die Schloßapotheke einnimmt, wollte er für Friedrich den Großen einen Erinnerungsbau aufthürmen. Auf einem stufenreichen Unterbau sollte, nach zwei Seiten vortretend, eine offene Säulenhalle sich erheben, drei Etagen übereinander, drei Rückwände mit Gemälden, welche Friedrichs Thaten schildern. Diese offene Halle nahm das Denkmal in ihre Arme: einen Siegeswagen mit vier Rossen, auf dem der Held einherzieht. Hoch über der Mitte der Halle, hinter ihr stehend mit der Grundfläche, ragt ein korinthischer Tempel auf, während rechts und links ihre Vorsprünge mit lebendigem Grün besetzt waren. Es kann nichts Festlicheres, Sieg und Ruhm mehr verkündendes gedacht werden.

Zwei Gedanken muß ich hier berühren.

Erstens: wie kam Schinkel dazu, dies, in seiner Structur griechisch-römische Werk — etwa Trajan oder Hadrian würden so gebaut haben — dicht neben das in italiänischer Renaissance gehaltene Schloß zu setzen? Auf einer seiner Skizzen fand ich folgende, darauf anzuwendende Bemerkung.

Er schreibt:

Hauptprincip.

„Jede Construktion sei rein, vollständig und in sich selbst abgeschlossen. Ist sie mit einer anderen, von einer anderen

Natur verbunden, so sei diese gleichfalls in sich abgeschlossen und finde nur den bequemsten Ort, Lage, Winkel, sich der ersteren anzuschließen. Dies jedoch immer so, daß der Anblick sogleich jede von der anderen unterscheiden kann und jede in ihrem ursprünglichen Character vollkommen herausstellt, aber auch jede in ihrer inneren Vollendung, wohin auch die artistische gehört, vollkommen befriedige.“

Aus dieser Anschauung heraus gewann Schinkel die Unbefangenheit, Monument an Monument zu reihen, ohne daß die Verschiedenheit des Styles in Betracht kam.

Und ferner eine Bemerkung über das Baumwerk, welches die Höhe des Friedrichsbaues krönen sollte.

Bei allen Bauten Schinkels sehen wir die Bäume eine Rolle spielen. Kein Project beinahe, das die Gebäude nicht als dicht umgeben von reicher Vegetation hinstellt. Garten und Gärtchen werden oft als architektonische Ingrëdienzien verwendet. Ging es nach ihm, so wäre Berlin wie ein idealer Wald, aus dem die Kirchen, Schlösser und Bildsäulen sich erhöben. Den Lustgarten sehen wir dicht von ihm bewaldet, die Brücke zu beiden Seiten in hohe Baumpartien ausmündend. Wir werden bald gewahren, bei welcher Gelegenheit er dies Princip am ausgiebigsten anwendet.

Noch einen Blick auf den Dom, wie Schinkel ihn umbauen wollte. Eine alte Kirche mit Renaissance-Kuppel stand da, ein Gebäude von, wie Schinkel's Bericht sagt, sprichwörtlicher Häßlichkeit. Seine Grundmauern sollten verwerthet werden. Schinkel legte viele Pläne vor. Sein grandiosester Entwurf zeigt den Dom höher, breiter und weiter auf den Platz vortretend. Ein massiger, sich breit erstreckender Unterbau mit nach drei Seiten hin tempelfaçadenartigen Vorbauten, zu denen Stufen führen. Ueber deren Giebeln, das Ganze umfassend eine Attika, mit runden großen Fenstern, beherrscht von einer kräftig vorsprin-

genden Krönung. An den Ecken dieses Baues niedere, aus zwei säulenumstellten Stockwerken gebildete, flache Thürme; in der Mitte eine gewaltige, von freien Säulen umringte Kuppel mit stufenförmiger Abdachung. Das Ganze großartig, aber fein in den Gliederungen, etwa als habe man das Project der Peterskirche, das Michelangelo ausführen wollte, in die schlankeren Formen Bramante's zurückübersetzt.

Noch aber bleibt Schinkel's Hauptproject für den Lustgarten zu erwähnen.

Wer heute über die Brücke gehend nach dem Museum zu scharf links abbiegt, ahnt nicht, daß dieser Platz, dicht an der Brücke, die Stelle war, für die Schinkel eine Fülle von Entwürfen, abermals zu seinem Friedrichsdenkmale entworfen hatte. Einen Reichthum offenbaren diese Skizzen, der gleichsam eine ganze Denkmalkunde enthält. Alle Combinationen scheinen erschöpft, vom einfachen Reiterstandbilde, wo wir den König, wie den Capitolinischen Marc Aurel zu Pferde, über einen Grund zerbrochener Waffen hinreiten sehen, bis zu den complicirtesten Erfindungen, wo Hallen, Tempel, Obelisken, Stelen, Triumphbogen verwandt worden sind, als hätte Schinkel durch die alle Möglichkeiten erschöpfende Mannigfaltigkeit seinen königlichen Bauherrn nöthigen wollen, sich für einen dieser Vorschläge zu entscheiden. Auch mußte der an jeder Seite ganz anders sichtbare Platz ihn aufs höchste reizen. Dicht am Wege befindlich, hinderte er doch Niemand, ließ zugleich aber, man mochte kommen woher man wollte, Niemandes Blicke los. Recht als hätte ein Athener ihn für ein Monument ausgewählt.

Allein der König entschied sich nicht und Schinkel mußte abermals wandern mit seinem Projecte. Endlich schien er nun den rechten Standort entdeckt zu haben: mitten auf dem Platze zwischen Universität und Opernhausplatz. Die veränderte Localität erforderte eine andere Gestaltung des Monumentes: eine Säule, wie die des Antonin oder Trajan in

Rom, soll aufgerichtet werden. Ein Umgang von dorischen Säulen umgiebt ihre Basis. So angemessen für die Stelle scheint wiederum dieser Vorschlag; daß, stände die Säule heute da, Niemand, wie beim Brandenburger Thore, Berlin ohne sie würde denken können.

Diesem Platze war nun aber in noch großartigerer Weise eine neue Gestaltung zugedacht in einem Projecte für Erbauung des heutigen kaiserlichen Palais. Hier zum ersten Male sehen wir Schinkel etwas vernichten wollen: die Bibliothek sollte fallen zu Gunsten des neuen Palastes. Ihrem Inhalte war hinter der Universität, an der Ecke, welche der botanische Garten einnimmt, ein neues Haus zugedacht: ein von vier gleichen Fronten umschlossenes Gebäude, das sich der Bauacademie vergleichen läßt, und dessen einfache, sachgemäße Architektur, verbunden mit vorzüglichen Grundrissen, den überzeugenden Eindruck von Zweckmäßigkeit macht.

Dieser Abbruch der alten Bibliothek war indeß nicht bei allen Projecten für das Palais Bedingung; bei einigen sehen wir sie erhalten, alle diese bei weitem reicher als die definitive Form, in der wir das Gebäude heute erblicken. Schinkel's schönster Entwurf dagegen verlangte Raum. Ueber Paläste hatte er seine eigenen Ideen, die er hier einmal wieder zu verwirklichen versuchte.

Zuerst sehen wir ihn zwei Etagen aufführen, die Front wie sie heute liegt, nur die Ecke mehr in den Platz hinein. Diesen Umbau überzieht er mit einer Bekleidung von Quadern; das große Einfahrtthor in die Mitte einfach hineingeschnitten, wie die Einfahrt in einen Tunnel. Die ganze Höhe dieser zwei Etagen krönt ringsum ein umlaufender Balcon, mit Vegetation erfüllt, und darauf erhebt sich der eigentliche Palast: ein einziges, hohes, luftiges Stockwerk, man könnte sagen: italiänisch gedacht, mit schlanken, bis auf den Boden reichenden Fenstern.

Dies die Vorderseite, und nun die Seitenansicht, dem Opernplatze zu. An Stelle der Bibliothek haben wir jetzt drei Terrassen, in großen Absätzen zurückweichend, auf denen sich Gärten mit üppigem Baumwuchse befinden, jede mit dem entsprechenden Stockwerke des Palastes in Verbindung, und als Abschluß der Höhe eine lange, luftige Veranda, von der aus über den Platz herüber ein köstlicher Blick sich bieten mußte. Sommer- und Winterpalais wären in diesem Baue vereint gewesen. Einen Anfang dessen haben wir hier vor uns, was in den Plänen zum Schlosse Orianda endlich zu einem herrlichen architektonischen Gedichte angesponnen ward.

Noch einmal versucht Schinkel auch hier seine Friedrichssäule aufzustellen, als Abschluß der Linden aufgefaßt, an der Stelle wo heute das Monument steht. Und noch an einer anderen Stelle versucht er für den Prinzen von Preußen, heute Seine Majestät den Kaiser, ein Palais zu bauen. Die eine Ecke des Pariser Platzes occupirte Schinkel durch den Palazzo des Grafen von Redern: die andere Ecke sollte für das Palais dienen. Die Façade hätte dem Platze zu gelegen, der Art, daß die Achse des französischen Gesandtschaftshauses gerade auf ihre Mitte ging. Das Ganze in Quadern aufgeführt, die Ecke nach den Linden hin als vierecktiger Thurm mit Balcons vorspringend. Hauptsache war hier die Einrichtung der Gärten, welche durchschneidend bis an die Spree sich erstrecken sollten, mit Rennbahnen und allem was die Erinnerung an italiänische Gartenpracht aus Schinkels Phantasie herauslockte. Die Umgebungen des Brandenburger Thores mußten damit in Einklang gebracht werden. Die Stadtmauer vor allen Dingen in ein Gitter verwandelt und mit Grün maskirt. Die Straße bis zum Potsdamer Thor mit Villen besetzt. Vor dem Brandenburger Thore, außen, ein Platz durch eine niedrige breite Balustrade abgeschlossen, die sich nach den drei Hauptrichtungen in weiten Oeffnungen aufthat, jede zur Rechten und Linken

mit Postamenten besetzt, auf denen Pferde- und Hirschgestalten ihren Stand hatten. Das Ganze parkmäßig gedacht und nicht im Entferntesten dem heutigen Verkehre genügend.

Bekannt ist, wie Schinkel außerhalb Berlins vorstädtische Kirchen gebaut, wie er die Thore übrigens zum Theil occupirt hat, wie er neue Wege und points de vue für den Thiergarten angab. Seine Mappen zeigen, wie er, neben diesen Projecten für feste Standpunkte, eine Fülle von Bauten im Geiste trug: Dome, Denkmale, festliche Schmuckbauten, die er auf dem Papiere ausführte — für Berlin, hoffnungslos von vorn herein, daß sie jemals irgendwo zur Entstehung kämen. Seine tröstende Göttin war zuletzt die Resignation geworden. Das größte all seiner Projecte jedoch, an dessen mögliche Ausführung er wenigstens beim Hinwerfen der ersten leichten Skizze geglaubt hat, bleibt noch zu erwähnen: die grandiose, letzte künstlerische Ausbildung eines Siegestempels für die Freiheitskriege, der auf dem Kreuzberge stehen sollte.

Das dort vorhandene Denkmal ließe sich einem Bäumchen vergleichen, das einsam sich erhebt, während ein ganzer Wald von hundertjährigen Stämmen gleichsam projectirt war. Den Berg ringsum und weit in die Landschaft hinein sollte in der That Baumwuchs bedecken; ein breiter grader Weg vom Hallischen Thore bis zur Höhe frei bleiben. Das Hallische Thor war zu zwei nebeneinanderliegenden Thoren neu projectirt, zwischen denen auf einem Obelisken ein Engel Michael stände.

Die Spitze der Anhöhe nun, die wir Kreuzberg nennen, sollte, frei von Bäumen, in drei großen Absätzen schräg abgestuft werden. Auf dem Plateau oben erhob sich ein viereckiger Unterbau. Die Ecken glatt, die etwas nach innen geneigten Seitenwände als Bogen gegliedert. Der Rand des Ganzen oben ringsum mit Bäumen eingefaßt.

Auf der so construirten Basis erhebt sich ein glatter cylinderförmiger Bau, aus dem nach den vier Himmelsrichtungen

antike Tempelfaçaden hervorspringen, zu denen reiche Treppen emporführen. Hoch über ihren Giebeln schließt auch dieser Rundbau glatt ab, wiederum rings mit einer Baumreihe besetzt. Nun erst war der Grund für die eigentliche Siegeskirche gewonnen, die aus den letzten Baumgipfeln als gothischer Centralbau in unzähligen Spitzen, die mittelste die höchste, emporstieg. Dieses Project hat etwas überwältigendes. Die Abwechselung der mächtigen Construktionen mit Baumwuchs läßt den Bau als eine natürliche Fortsetzung der Anhöhe erscheinen.

Die schöpferische Kraft der Natur fand im Architekten ihren natürlichen letzten Interpreten gleichsam. Der Mensch veredelt was die dunkeln Erdkräfte im Rohen schufen. Ausgeführt, würde dieses Werk meilenweit in die Runde sichtbar und ein Wahrzeichen für Berlin geworden sein, wie es die Peterskuppel für Rom ward.

Das ist das Berlin, das Schinkel gebaut haben würde wenn er gedurft hätte. Wie günstig hat das Schicksal doch für Michelangelo gewaltet. Nichts sah er vollendet als er starb, und Alles, wenn auch hier und da nicht so ganz wie er wollte, ist nach ihm emporgewachsen. Dagegen, wie kurze Zeit verflossen seit Schinkels Fortgang, und alle Bedingungen von Grund aus verändert, unter denen er für sein Berlin seine Pläne schuf!

Was ahnte er von den Bauten, um die es sich heute handelt: Eisenbahnhöfen, Fabriken und Palästen großer Industrie und Geldgesellschaften, Quais und Canälen, und Häusern für die Volksvertretung? Wie konnte er ahnen, welch prachtvolles Material dafür zur Verfügung gestellt werden würde? Sein Berlin war arm und menschenleer. Schinkel wollte es zum Ideale einer Deutschen Hauptstadt erheben, wo Handel und Fabrikthätigkeit kaum vertreten sind, während Universität und Academie, neben der im verborgnen fast geräuschlos arbei-

tenden Staatsmaschine, die entscheidenden Momente bilden. Nach den Freiheitskriegen schien ihm und der Mehrzahl des Volkes der Frieden auf undenkliche Zeit gesichert. Die Fortentwickelung Preußens im Deutschen Sinne konnte nur die Arbeit der Cabinette sein. Wie völlig ist das Alles über den Haufen geworfen! Heute ist Berlin die Mitte des durch Eisenbahnen und Telegraphen fest zusammengehaltenen Landes, der Punkt, zu dem die energischsten Kräfte von allen Seiten unablässig zu Tausenden zuströmen, um lärmend hier die wichtigsten Geschäfte abzuthun. Der Kaiser, der von hier aus regiert, bedarf keines Palastes mehr, als Mitte der Stadt, wo sich in Gärten friedlich Hof halten läßt. Ganz Deutschland ist seine Residenz geworden. Wie in alten Zeiten der Kaiser unaufhörlich von Stadt zu Stadt zog, überall seine Pfalzen findend, so ruft ihn auch heute die Kriegs- und Friedensarbeit seines hohen Amtes unablässig hierhin und dorthin. Mit dem Begriffe der Ruhe ist der der Residenz im alten Sinne verschwunden, bei Berlin und den andern großen Städten sogar der Begriff der Stadt selber umgewandelt worden.

Die Möglichkeit, überall zu wohnen und mit einer einzigen Nachtfahrt fast überall hinzugelangen, hat den Gedanken aufgehoben, für eine größere oder geringere Anzahl dicht aneinanderstoßender Wohnungen, die sich an bestimmten Punkten finden, eine eigene innre Form zu suchen. Ideale Mittelpunkte der Städte sind, wie die Mauern, nur noch zufällige Ueberbleibsel früherer Zustände. Niemand mehr, der sich in der Mitte von Berlin ein Haus bauen möchte, um da friedlich alt zu werden mit den Seinigen. Einzige Erwägung ist in solchen Fällen jetzt nur, wie weit fort von dem Centrum der Geschäfte man bauen dürfe ohne Unbequemlichkeiten im Verkehre dadurch zu erfahren. Die Tendenz ist in Berlin: Paläste zu erbauen für die, deren großartige Geschäfte feststehende Räume verlangen; außerhalb Berlins aber: zu wohnen, so

still als möglich, so nah als möglich der Natur, so versteckt als möglich in einem eigenen Garten. Schinkel würde mit ungeheurem Erstaunen diesen Umschwung betrachtet haben. Solche Consequenzen der entfalteten Kraft des Volkes für sein Berlin vorauszusehen, war ihm unmöglich. Seine Gebäude setzten Menschen voraus mit ruhigem, heitrem Dasein. Dürer hatte bei seiner dreifach befestigten Königsburg immer die Einfälle der Türken im Auge: Schinkel hat niemals an Festungen und befestigte Schlösser gedacht, und auch die politische Arbeit des Volkes hat niemals seine Phantasie electrisirt.

Nur einen leisen Anklang an die Gedanken unserer Zeit könnten wir darin finden, daß er bei dem Dome für den Platz am Potsdamer Thore betont: Volksfeste müßten hier gefeiert werden.

Allein nehmen wir an, die Aufgaben der heutigen Zeit wären ihm nahe getreten.

Worauf kommt es heute an?

Zu fühlen, daß bei dem ungeheueren Areal, das Berlin einzunehmen im Begriffe steht, das Terrain nicht bloß als Baugrund, sondern im höchsten Sinne landschaftlich zu verwerthen sei. Hierfür hat kein Architekt einen Blick gehabt wie Schinkel. Er würde mit der nöthigen Autorität darauf gedrungen haben, daß die Straßen ihre Breite, die Plätze ihre beste Lage empfingen und überall der Blick monumentalen Bauten begegnete, deren Schönheit und Würde beruhigend gewirkt hätte im verwirrenden Getöse des heutigen Lebens. Er auch hätte dafür gesorgt, daß dem Baumwuchs überall seine volle Berechtigung zu Theil geworden. Denn wie wollen die Bewohner dieser ungeheuren Stadt, die mit ihren Kindern stundenlange Wege zu machen haben, um in die freie Natur zu gelangen, überhaupt noch erfahren was die freie Natur sei, ohne Gärten und Plätze mit Baumwuchs, zum Spiel für die Kinder und zum Athemholen für die Erwachsenen? Der

Deutsche hat eine angeborne Sehnsucht nach dem Walde. Schinkels Drang, überall Baumwuchs in seine Architektur zu bringen, ist ächt national. Michelangelo dachte nie daran. Der Romane sucht seinen Bäumen womöglich das Ansehen steifer Wände zu geben, er erträgt es, in kahlen Städten zu sitzen und aufzuwachsen. Ein Deutsches Kind aber, das nicht unter Bäumen gespielt hat, nicht auf Bäume geklettert ist, hat einen Theil seines Jugendglückes eingebüßt. Schinkel würde dargelegt haben, daß die Verkommenheit eines immer mehr anschwellenden Bruchtheiles unserer Bevölkerung in dem gefängnißartigen, von dem Verkehr mit der freien Natur abgeschlossenen Emporwachsen von Menschen ihren Grund hat, die von Kind auf niemals reine Luft athmeten.

Es kommt ferner darauf an: herauszufinden, welche Stellen der inneren Stadt von Häusern befreit werden müssen, um Raum für offene Plätze und für monumentale Bauten zu gewinnen. Schinkel hat bewiesen, wie im Ganzen er sein Berlin auch in dieser Beziehung kannte: er würde aufs neue bewiesen haben, daß er es auch heute zu behandeln wisse. Er aber auch, dessen Aufgabe immer war, das Vorhandene zu schonen, würde bei aller Energie im Fortschaffen des Häßlichen, Ehrfurcht bewiesen haben vor den ächten Resten alter Kunst, selbst wenn es den Anschein gehabt hätte, daß sie im Wege ständen. Vielleicht auch, wenn Schinkel selbst Wache gehalten hätte, daß einige seiner eigenen Werke heute nicht so unnütz zerstört worden wären, oder durch unorganische Zuthaten und Anhängsel verunziert daständen.

Endlich: ein Mann wie Schinkel wäre dazu geschaffen gewesen, für die neu aufzuführenden monumentalen Gebäude den Styl anzugeben, der der geeignete sowohl für ihren Zweck, als für den Platz wäre, auf den sie kommen sollten.

Während Michelangelo aus all seinen Erfahrungen einen Stil bilden konnte, übersah Schinkel, dem ganz andere Er-

fahrungen zu Gebote standen, mit wissenschaftlicher Freiheit die gesammte architektonische Entwickelung: seine historisch geschulte Phantasie reproducirte für jeden Bau die Form, die sich am besten für ihn schickte. Von unendlichen Seiten flogen ihm die Motive zu. Was würde er aus den Quadern und dem Marmor errichtet haben, für die ihm heute colossale Geldmittel zu Gebote ständen und die er seiner Zeit aus Kalkbewurf und Stuck nachahmen mußte!

Und nicht bloß die großen öffentlichen Bauten, auch die Privatbauten würden diesen Reichthum seines Geistes an Ornamentik empfunden haben. Schinkel war es ein Leichtes, Pracht zu schaffen wo sie verlangt wurde, und für die innere Einrichtung praktische Erfahrungen zu verwerthen. Hier wie überall geht er von den einfachsten, naturgemäßen Gedanken aus.

Denken wir ihn als den Mann, dem ganze Stadtviertel zu bauen übertragen würden, ihn als den, der bei unbegrenztem Credit einen Palast für den Kaiser, ein Parlamentshaus,*) Paläste für die Ministerien zu errichten hätte — vergessen wir nicht, wie sehr alle seine Projecte zuerst in colossalen, die ganze Umgegend beherrschenden Formen entstanden — solche Aufgaben würden ihn in einen Rausch des Entzückens versetzt

*) Lebte Schinkel noch, er hätte längst, innerhalb der Stadt, den besten Platz für das Deutsche Parlamentshaus ausfindig und dem Umherirren der Wahl von einer zufällig freiliegenden Stelle fiscalischen Eigenthums zur andern ein Ende gemacht. Berlin hat genug Stellen, wo Luft geschafft werden muß, denn jede Verminderung der inneren Häusermasse ist bei der Ueberbürdung der Stadt mit Wohnstätten, welche in den letzten Jahren stattfand, eine Wohlthat. Ich erlaube mir, da die Gelegenheit sich bietet, einen Vorschlag. Man mache das Quadrat zwischen Wilhelms-, Koch-, Friedrichs- und Puttkammerstraße von Häusern leer und setze auf den so entstehenden, mit Bäumen umkränzten Platz das Parlamentshaus. Die Anhaltstraße führte dann gerade auf die Mitte des Platzes zu, während auf dem Anhaltplatze Stein's Denkmal aufgestellt werden könnte.

haben. Jetzt erst hätte er ein Feld gefunden, auf dem er sich mit Michelangelo messen konnte.

Schinkel heute nach dem taxiren zu wollen, was er factisch gethan hat, wäre eine Ungerechtigkeit. Seine Projecte sogar bezeichnen nicht voll den Umfang seines Geistes: wir müssen hinzuthun, was er schrieb, wie er arbeitete, wie er lebte. Träte heute ein Mann wie er wieder unter uns, er würde auf keine der Fragen, die wir an ihn zu stellen hätten, die Antwort schuldig bleiben.

Und so wollen wir Schinkel heute ehren und verehren, als stände er hier und hörte mit an, was über ihn geurtheilt wird.

13. März 1874.

Rauchs Biographie von Friedrich Eggers.

1873.

Die Freunde des verewigten Eggers erwarteten seit Jahren sein Buch über Rauch. Nun ist nach seinem Tode der erste Band der Arbeit, Dank der Sorge seines Bruders, gedruckt worden. Er enthält Rauchs Leben bis zum Jahre 1819, wie er zur Herausgabe fertig in Eggers' Papieren vorgefunden wurde. Der Schluß soll, sichert die Vorrede zu, in einem zweiten Bande erscheinen, für dessen Vollendung im Geiste seines Bruders der Herausgeber einsteht. Möge das Versprechen bald erfüllt werden.

Friedrich Eggers hat vor einigen Jahren einen Vortrag über Rauch gehalten, worin er als den Mittel- und Gipfelpunkt von dessen Thätigkeit die Arbeit an den Victorien für die Walhalla hinstellt. Das Centrum der Jugendarbeit Rauchs findet im vorliegenden Bande eine andere Mitte: die Statue der Königin Louise im Charlottenburger Mausoleum. Es ist als wäre Rauchs Genius nur erweckt worden um dieses Werk zu schaffen, die Frucht gleichsam seines sich auf die königliche Familie concentrirenden Jugendenthusiasmus. Der Fortschritt zu den Victorien war dann nur eine letzte Erhöhung desselben Grundthemas. Dort hatte er dem Unterliegen seines Vaterlandes durch die Verklärung eines Ereignisses Ausdruck

gegeben, das dem Lande damals wie eine letzte Besiegelung des allgemeinen Jammers erschien; hier symbolisirte er die Erhebung aus diesem Abgrunde durch die Gestalten der Göttinnen, die den Sieg bedeuten. Kein Künstler unserer Zeit ist wie Rauch im politischen Sinne patriotischer Künstler gewesen. Die eigene Denkungsart und die Ereignisse machten ihn dazu. Er verlieh den Gestalten der Helden der Freiheitskriege ihre typische, historische Form. Wie er Bülow, Scharnhorst, York, Gneisenau und Blücher darstellte, stehen sie überhaupt der Nation vor Augen. Und als letztes Werk trat dann die Reiterstatue Friedrichs hinzu, in der, durch einen Prozeß als sei der bildende Künstler der berufene Geschichtsschreiber der Epoche, Alles was der Große Friedrich für unsere Gedanken Sichtbares an sich und um sich hat, in der Hauptgestalt selbst und in den Figuren des Fußgestells zur Erscheinung kommt. Rauch ist ein Mann, dessen Leben zu kennen, nicht bloß den Liebhabern der Kunstgeschichte wichtig war, sondern von dessen Entwickelung und innerem Leben zu wissen, Jedermann wichtig sein muß.

Eine so schöne Aufgabe hatte Friedrich Eggers sich gewählt und nun hat ihn der Tod abgerufen ehe er sie völlig lösen konnte. Er würde sie trotzdem längst haben vollenden können, hätte nicht die Last ununterbrochener Lebensarbeit, nur deshalb zu thun, um eben das Leben zu gewinnen, immer und immer seine Kräfte von der Stelle fortgedrängt, die seinem Talente und, Alles in Allem genommen, seiner Persönlichkeit die würdigste und geeignetste gewesen wäre. Indessen es soll davon hier nicht weiter gesprochen werden: die Dinge sind nun vorüber und abgethan; dennoch, es durfte doch auch nicht ungesagt bleiben. Hätte Eggers mehr in einem Zuge arbeiten dürfen, so würde sein Buch in manchem vielleicht noch höheres Lob verdienen. Er würde es, was sich ja immer erst bei ganz vollendeter Arbeit thun läßt, in einigen Partien voller aus-

geführt haben. Den großen Hintergrund, von dem Rauch sich abhebt, würden wir noch mehr zu selbständigen Massen geformt sehen. Eggers nächste Aufgabe jedoch mußte sein, sich auf seinen Helden zu beschränken. Erst wenn dessen Gestalt vor ihm stand wie sie sein sollte, durfte den Nebenfiguren weitere Betrachtung gegönnt werden. Das Leben in Rom und Berlin würde Eggers mit breiterer Ausführung dann noch einmal übergangen und Beziehungen zu den Zeitgenossen, die einstweilen mehr angedeutet wurden, in ausgiebigerer Weise verfolgt haben. Diese Bemerkungen sollen nicht als Tadel gelten: vielmehr sie sollen denen, deren Erwartungen nach dieser Richtung gingen ohne ganz und gar befriedigt zu sein, zur Antwort geben, der Verfasser würde, hätte seine eigene Hand das Werk zum Abschluß bringen dürfen, ihm auch hier den Stempel höherer Vollendung aufgedrückt haben. Sein Bruder spricht im Vorworte selbst diese Erwartung aus.

Rauchs Carrière vom Sohne eines einfachen, in engen Verhältnissen, abseits vom großen Verkehre lebenden Beamten, zum Diener im königlichen Hause und von da, durch einen plötzlichen Sprung, zum Künstler, läßt etwas erkennen, was er mit denen gemeinsam hat, in deren Verkehr er in Rom eintrat: Thorwaldsen, Canova und, ich darf ihn hier noch wie einen Lebenden aufführen, obgleich er längst nicht mehr lebte, Carstens. Alle vier wurden sie von dem die Zeit erfüllenden idealen Geiste zur Höhe getragen. Schinkel, Cornelius und die Uebrigen, deren Namen hier weiter nichts zur Sache thun, schließen sich ihnen an. Ein zündender Funken sprang eines Tages in die Seele dieser Künstler ein und eine Begeisterung für das Schöne und Große entflammte sich in ihnen, die nichts zu löschen und nichts aus ihrer Richtung, grad empor, zu bringen vermochte. Diese Zeiten liegen uns heute so fern, daß Viele sie kaum noch begreifen. Wer vom „Ideale“ heute spricht, erscheint fast lächerlich. Man hört halb spöttisch an

was darüber gesagt wird. Bis zum Haß habe ich in neuester Zeit diese Abneigung sich steigern sehn.

Was denn ist das Ideale?

Wir haben unter den Abgüssen des hiesigen Neuen Museums eine Anzahl antiker Pferdeköpfe römischer Arbeit. Porträts und Pferdeköpfe waren die Domäne der römischen Kunst, ganz wie heute in England diese beiden Themata fast die gesammte wahre Kunst des Landes im besten Sinne in Anspruch nehmen. Man leistete Vorzügliches, es sind Werke in beiden Richtungen geschaffen worden, die als meisterhaft und wohlgelungen gelten dürfen.

Aber vergleichen wir diese Abgüsse römischer Werke mit dem Abgusse des einzigen Kopfes eines Rosses, das zum Giebel des Parthenons gehört und bei uns ebenfalls zu sehen ist! Wer wäre wohl je im Leben einem Thiere begegnet, das ein solches Haupt auf dem Halse trug? Aber man stelle sich vor dieses verstümmelte Stück Marmor, das ja fast nur noch ahnen läßt, wie die Gestalt einst aus der Hand des Künstlers hervorging: welch ein Gefühl der Bewunderung durchzuckt uns! Das waren die Rosse, von denen gezogen der Wagen des Meergottes durch den Ocean rauschte, oder der des Sonnengottes über die Wölbung des Himmels flog! Man braucht weder Homer noch Pindar zu kennen, noch überhaupt von den Göttergeschichten der Griechen etwas zu wissen: dieses Haupt eines märchenhaften Pferdes ist mächtiger und wahrer und wirklicher und schöner als die gemeißelten und gegossenen Pferde aller Zeiten nach denen des Phidias, und was sogenannte realistische Kunst an Pferden geschaffen hat, sind schwachknochige zahme Geschöpfe neben diesem idealen Pferde der griechischen Blüthezeit.

Die Generation, der Rauch entsprang, war im Stande das zu empfinden. Ich sage nicht, man habe die Griechen erreicht. Weder ihm noch den Andern gelang das. Aber man

wußte, worauf es ankam. Es lag der Menschheit im Blute damals. Ein Drang, das Höchste, Edelste zu leisten, erfüllte die Künstler, eine Sehnsucht nach Verständniß und Mitgenuß das Publikum. Aus dieser Gesinnung ging freilich die französische Revolution hervor, aber auch die Freiheitskriege wurden geschlagen aus ihr heraus. Sie durchdrang die Gelehrsamkeit und Literatur, sie war der Lebensathem der Epoche. Und doch waren die Zeiten wieder so, daß nur wenige von den bildenden Künstlern, die in ihr arbeiteten, sich völlig frei entwickeln konnten, weil die Aufgaben, die ihnen zufielen, unter der Beschränkung litten, welche die unausgebildete politische Gestaltung der Völker mit sich brachte. Carstens, Canova und Thorwaldsen haben nichts gestaltet, an dem die Völker in dem Maaße Theil hatten wie das athenische einst oder das florentinische an den Werken seiner Künstler. Ihre Thätigkeit, so großartig und ausgebreitet sie war, hat immer etwas privates behalten. Nur Rauch macht eine Ausnahme. Ihm sind historische Aufgaben im lebendig geschichtlichen Sinne zugefallen und die eigenthümliche Kraft zugleich, sie durchzuführen. Kein Thorwaldsen und Canova würden diese Königin Louise, diese Feldherren der Freiheitskriege, diesen Friedrich gestaltet haben. Nicht bloß geniale künstlerische Kraft, römischer Boden und Umgang mit der Antike genügten, um diese Werke zu schaffen: auf Berlinischem Boden sind sie gewachsen, sie sind organische Erzeugnisse der Hauptstadt des Landes, aus dem heute das Deutsche Kaiserthum geworden ist; Berlinisch, so gut wie Athenische und Florentinische, Römische und Venetianische Kunstwerke Producte des eigenen Bodens waren, zu dessen Schmucke sie errichtet wurden. Die moderne Sculptur jener Zeit hatte nach der politischen Seite etwas Vaterlandsloses: Rauchs Werke stehen im entschiedenen Gegensatze zu denen der anderen Künstler seiner Epoche. Nicht glorificiren sollte er Preußen wie die Hofkünstler Napoleons das Kaiser-

thum ihres Herrschers: formen sollte er die Anschauungen eines Volkes, das sich frei gemacht hatte. Nur ein Künstler konnte dem nachkommen, der selbst Theil genommen an dieser Begeisterung. Schadow vielleicht wäre hier neben Rauch zu nennen, wenn wir noch andere Repräsentanten dieser Richtung suchen, denn schon Tieck besaß die gleiche Eigenthümlichkeit nicht, so heimisch er in Berlin gewesen ist. Schlüter scheint zu weit abzuliegen, um an ihn hier zu erinnern, aber genannt muß er werden, der so einzig und einsam innerhalb seiner Epoche, aus der verborgenen Kraft des Landes, für das er arbeitete, schon die Kraft gesogen zu haben scheint, die seine Arbeiten erfüllt.

Sind so zwei Elemente in Betracht gezogen worden, denen Rauch gleichsam die Flügel verdankte, um sich emporzuschwingen, so bleibt noch ein drittes zu erwähnen, das weniger die allgemeine Gunst der Zeit als das eigene gute Glück ihm gewährte: sein Verhältniß zu Wilhelm von Humboldt während der entscheidenden Jahre des ersten römischen Aufenthaltes. Was das sagen will, als junger Mensch, in den Tagen wo die Augen aufzugehen beginnen, die Leitung zu haben, die ein Haus wie das Wilhelm von Humboldt's in Rom gewähren konnte, das zeigen die Biographien fast aller derer, die Bedeutendes geleistet haben. Es giebt nichts, das einem aufstrebenden jugendlichen Geiste, mag er Künstler, Gelehrter oder sonst sein wozu sein Talent ihn antreibt, so unentbehrlich ist, als der Umgang mit einer innerhalb der lebendigen Bildung der eigenen Zeit stehenden überragenden geistigen Kraft. Phidias hatte Perikles und die anderen großen Geister seiner Zeit in nächster Nähe um sich, Giotto fand Dante, Michelangelo Lorenzo Medici und die Gelehrten seiner Umgebung, Raphael erwacht zu neuem Leben am Hofe Giulio des Zweiten. Und um auf die Zeiten überzuspringen, von denen wir reden: Carstens hatte Fernow, Thorwaldsen Zoëga neben sich. Rauch

verdankt seine höhere Existenz Humboldt und dessen Familie. Hier empfing er die Weihe, welche wahre Gelehrsamkeit allein ertheilen kann. Wir lesen, wie Rauch, als sein Modell der Königin Louise von Berlin nach Italien abging, um dort in Marmor ausgeführt zu werden, die Höhlung des Gypses mit den Uebersetzungen griechischer Autoren vollsteckte. Dies ist eine der Stellen der Biographie, wo ich gewünscht hätte, daß Eggers länger verweilt wäre. Ein paar Titel schon hätten genügt: Homer, Aeschylos und einige Historiker. Und im Anschlusse daran hätte Humboldts Gestalt lebendiger hervortreten können. Liegt für dieses Verhältniß umfangreicheres Material an Briefen vor als der Verfasser mittheilt, so würde ich ihm vorgeworfen haben, zu zurückhaltend gewesen zu sein.*) Als Wunsch für den zweiten Theil des Buches sei ausgesprochen, es möge was aus Tagebüchern und Briefen irgend mittheilbar scheint, als Anhang des Ganzen so vollständig als möglich zusammengestellt werden.

Wenn Eggers jedoch manches Detail fortgelassen hat, das in kleinen Zügen das Römische Leben Rauchs von 1805 bis 1810 vielleicht bewegter erscheinen lassen konnte, darauf, wie ich schon oben sagte, kam es ihm in erster Linie nicht an. Eggers mußte vorerst im Auge haben, die großen Accente der Entwickelung Rauch's richtig zu setzen. Dies hat er gethan. Was dies anlangt fehlt seiner Arbeit nichts. Man schreitet von Hauptsache zu Hauptsache vorwärts. Der Gipfelpunkt von Rauchs Jugendthätigkeit ist das Charlottenburger Monument und hier auch gipfelt Eggers Darstellung. Hier empfangen wir Alles, dessen es bedarf. Die Gesinnung des Königs, dessen einfache tiefe Trauer in dem Werke des Künstlers Trost

---

*) Ich komme auf die Vermuthung weil Thorwaldsens Leben von Thiele I. 203 einen Brief Rauchs enthält, den Eggers nur seinem Inhalte nach verwerthet, ohne ihn wieder abzudrucken. Auch der vom 12. September an Thorwaldsen, ebendaselbst I. 197, ist nicht abgedruckt.

findet, ist ergreifend dargestellt. Rauchs Arbeit sehen wir Schritt vor Schritt wachsen, und das Gefühl, mit dem ihre Vollendung ihn erfüllte, geht in den Leser über, der sich in ihn einlebt, wie man sich mit den Gefühlen des Helden einer Dichtung vertraut fühlt. Diese Partie der Darstellung mußte die gelungenste sein und ist es geworden. Und hier kam dem Biographen zu Statten, was auch dem Künstler selber zu Statten gekommen war: daß Eggers nicht als Bewunderer eines in Griechenland oder Italien blühenden Bildhauers schrieb, sondern daß er als Berliner, wenn auch kein geborener, von der Arbeit des Berliner Künstlers redet. Eggers war ein Schüler Kuglers, derjenige vielleicht, der am längsten hier das Andenken seines Meisters hochhielt. Kuglers Thätigkeit aber beruhte auf dem geistigen Zustande, der von Rauch, Schinkel, Beuth und Humboldt für Berlin als eine edlere Atmosphäre geschaffen worden war. In ihr hat auch Eggers noch gelebt und gearbeitet. Wir können schließlich sagen, Rauchs Biographie sei von einem, der mit der großen Familie in letzter Generation verwandt war, geschrieben worden. Und so, auch in diesem Sinne war die Arbeit in die rechten Hände gelegt worden, die sie leider nicht vollenden sollten.

Die Ruinen von Ephesus.

1872.

Im Herbste 1871 wurde unsererseits eine kleine Expedition an die Küsten Kleinasiens abgesandt, welche unter Ernst Curtius' Führung aus den Herren Regely, Adler, Gelzer und Hirschfeld bestand. Ueber den Erfolg der Reise hat Curtius in der Academie der Wissenschaften Bericht abgestattet und ist derselbe unter dem Titel „Beiträge zur Geschichte und Topographie Kleinasiens" besonders erschienen.

Die Geschichte Griechenlands hat immer als der Mittelpunkt der antiken Geschichte gegolten. Die Geschichte Roms aber ist uns bisher vertrauter als die der Griechen gewesen. Unser Deutscher Staatsorganismus hat sich aus dem Römischen entwickelt; Römisches Recht bildete den Grund, in dem unsere juristischen Anschauungen wurzelten; in lateinischer Sprache ist ein großer Theil unserer wichtigsten Literatur abgefaßt. Was die römische Republik und das Kaiserthum betraf, ging uns an wie eigene Angelegenheiten, und Cäsar und die Julier waren uns von der Schule an bekannter als Carl der Große und die Ottonen.

Wie gleichgültig verglichen damit die griechische Geschichte. Die Bildhauer, Dichter, Philosophen und Staatsmänner Griechenlands bewundern wir, aber den Boden, auf dem

Solon oder Perikles eigentlich standen, kennen wir so wenig als uns die reale Wirklichkeit bekannt ist, im Gegensatz zu welcher Plato die Theorien seiner Republik erbaute. Selbst Aristoteles' Politik schien nicht viel mehr zu bieten, als eine Reihe historischer Merkwürdigkeiten ohne rechten Zusammenhang, deren Essenz für unser heutiges politisches Lernen entbehrlich war. Sollten wir ja Städtewesen studiren, so stand das Italiens oder das eigene uns voller und ausgiebiger vor Augen. Aber auch daher konnten wir für den neueren Gebrauch wenig Musterbildliches holen wollen, denn gerade jenes Deutsche Städtewesen machte unsere einheitliche Politik nach außen todt und begünstigte die Spaltungen des Deutschen Kaiserreichs, unter denen wir so lange zu leiden hatten. Dagegen war uns der Gewinn des römischen Rechtssystems ein Beginn der Einheit, während wir den Griechen für nichts dankbar zu sein hatten in dieser Richtung.

Indessen diese Anschauung gehört nun doch der Vergangenheit an, so gut wie die Sehnsucht nach Einheit und Kaiserreich heute etwas ist, das hinter uns liegt. Wir erstreben nicht mehr, wir besitzen. Freiheit, Ruhm und Einheit brauchen nicht mehr erst erkämpft, ihre Unentbehrlichkeit bewiesen zu werden. Sie bilden die anerkannte Grundlage unseres neuen Staatswesens. Uns Deutschen durchdringt der gemeinsame Pulsschlag des lebendigen untheilbaren Staatskörpers, fast schon als hätte das niemals anders sein können. Ja, so weit ist es bereits gekommen, daß wir durch den Gewinn dieses Gutes heute etwas verloren zu haben scheinen, im Vergleich zur Vergangenheit, weil eben nichts mehr zu wünschen und zu erkämpfen bleibt, während unsere geistige Erziehung so ganz auf Wünschen und Erkämpfen eingerichtet war. Es sind keine heiligen Güter irdischer Art mehr von der Vorsehung zu fordern, die sie uns vorenthielte.

Diese Anschauung aber stellt uns heute ganz anders zur

Vergangenheit. Ihre Betrachtung kann nicht mehr wie früher, d. h. wie vor zehn Jahren noch, zur Erreichung politischer Zwecke ausgebeutet werden. Der alte ewige Kampf ist vorüber, neue Kämpfe beginnen, für die die Erfahrungen der alten Welt ihren Werth verloren zu haben scheinen. Die neueste Zeit hat gewaltige, funkelnagelneue Probleme geschaffen, Unerhörtheiten, für deren Lösung weder Roms noch Griechenlands staatliche Geheimnisse auszubeuten sind. Damit aber gewinnen wir zu Rom eine neue Stellung. Rom beginnt leise zurückzutreten. Noch immer hat der römische Bürger innerhalb der Geschichte etwas von einem primus inter pares, bald aber wird dieser Nimbus vielleicht von ihm gewichen sein. Für uns enthält die alte Geschichte keine Phänomene mehr, die größer wären als die der Gegenwart. Wir gehen dem Begriffe „Rom" „Römisch" ethnographisch zu Leibe und verfolgen das Einwirken der anderen Völker innerhalb der römischen Entwickelung mit objektiver Souveränität. Die Dialekte fangen an uns fast wichtiger zu werden als die Hauptsprache, die Provinzen bedeutsamer als das große Centrum. Wir werfen die Frage auf — da wir an uns selbst jetzt die gleiche Frage zu stellen haben —: welche geistigen Ziele hatte man denn damals? Was wollten die Römer denn, abgesehen von der bürgerlichen Ordnung im eigenen Hause? Wie hatten sie die Zukunft im Auge, wie taxirten sie ihren eigenen sittlichen Gehalt, wie hoch stellten sie neben dem Bürgerlichen das allgemein Menschliche? Von Rom aus wird keine Antwort darauf gegeben! Und so, mit dieser Frage gehen wir umher im Bereich der alten Geschichte. Mit ihr klopfen wir endlich wieder an die Thore der griechischen Städte!

Seltsam: der Betrachtung uns kleinlich und verzwickt erscheinender griechischer Städteverfassungen entspringen in Aristoteles' Geiste Anschauungen höchster Art, Betrachtungsreihen, deren Größe und Einfachheit uns heute wie eine neueste Neuig-

keit überrascht und rührt. Früher hatten wir in Deutschland kaum eine Verwendung für solche Sätze. Taciteïsche Verbissenheiten mochten dem classisch gebildeten, gedrangsalirten Staatsdiener eher in der Stille einigen Trost spenden, während aus den großartigen Bemerkungen des Aristoteles damals nichts direct Nützliches für den Gebrauch des Tages zu erlangen schien. Heute aber, wo wir selber so scharf ins offene Leben versetzt worden sind, fangen diese Allgemeinheiten wieder an, in näheren Zusammenhang mit den brennenden Fragen der Gegenwart zu treten. Die Welt verlangt nach einer neuen Philosophie des öffentlichen Lebens, sie bedarf ihrer. Bald wird unser ganzes Heil vielleicht vom Glauben an eine Anzahl ächter politischer Wahrheiten abhängen, deren gewaltigem Inhalte die Nacken von Millionen sich beugen, über die nichts sonst Gewalt haben würde, die Phrasen Derer ausgenommen, die, weil sie das Volk nicht zu regieren vermöchten, es zur Befriedigung ihrer Herrschgier zeitweise wenigstens verführen möchten. Das „Wort“ ist heute in den Besitz ungeheuerer Macht gelangt. Unsere Sehnsucht wäre, daß aus den Tiefen des Deutschen Volkes eine Stimme sich erhöbe, um zu befehlen was zu thun sei. Wir lauschen: aber noch vernehmen wir nichts. Wir blicken nach allen Seiten uns um; wir sehen rückwärts, um auszuschauen, ob denn nicht zu irgend einer Zeit der Genius eines Volkes vernehmlich geredet habe zu den Seinigen: und nur ein einziges Volk tritt uns entgegen, dem das gegönnt war, das griechische.

Rom hatte kein Geheimniß als das des gerechten Entscheids von Mein und Dein, nur diese Kunst war sein eigen und daneben höchstens die zweite: durch Entfachung ungeheueren Eigennutzes und Ehrgeizes Fremde von Geburt zu römischen Bürgern zu machen. Griechenland dagegen entflammt seine Söhne zur höchsten Entfaltung ihrer eigenen Persönlichkeit, ohne schließlich dafür Anderes zu gewähren, als den

Dank oder auch den Undank des Volkes. Rom wollte Beamten und Soldaten aus seinen Bürgern machen, Griechenland bot jeder Individualität Wege, sich als eigenes, einziges Product des Volkes zur höchsten Ausbildung zu erhöhen, ohne daß diese Wege jedoch vorgeschrieben waren. Stellen wir alle großen Römer in eine Linie, so haben sie etwas Conformes, sie gehören Alle der gleichen Armee an und kennen und gebrauchen ihr Exercitium; die großen Männer der Griechen dagegen sind wie lauter souveräne Könige, jeder an seiner Stelle nur der eigenen Natur verantwortlich. Dieser Individualismus aber ist das, was die heutige Zeit am besten begreift: von uns heute möchte auch ein Jeder so sein eigener König werden. Nicht im Sinne des Herrschens und Befehlens, sondern im Sinne der Verantwortlichkeit für Gedanken, Handlungen und Lebensweg. Es ist als sollten die Germanen da jetzt einsetzen, wo den Griechen einstmals die Aufgabe zu schwer ward, ihre Entwickelung weiterzuführen. Griechenland ging unter an seiner Demokratie; seine Lebenskraft versagte, es bildete sich nach so viel fruchtbaren Umwälzungen endlich nichts Neues von Bestand mehr, nachdem zum letzten Male die alte Ordnung gestört war. Das Reich der Germanen dagegen, in dem das Prinzip der Demokratie nun den Sieg davongetragen hat, beginnt auf dem ganzen Mantel der Erdkugel heute ein ungeheueres Reich aufzubauen, dessen letzte höchste Blüthe wir zwar weder ahnen können, noch sogar, um die Nemesis nicht zu reizen, nicht einmal prophezeien dürften, aber dessen Entfaltung uns als mögliches Ereigniß zukünftiger Zeit leuchtend vorschwebt. Griechenland, als seine politische Macht hinsank, mußte sich zum Schlaf legen wie ein überwachter, überreizter Körper, dem die Augen zufallen; es ist als wachte es in den Germanen heute zu neuem Leben und neuen Anstrengungen.

Wir führen diese Gedanken zur Ankündigung des im Titel

genannten Heftes nicht deshalb hier aus, weil das darin Gesagte in besonderer Weise dazu Veranlassung böte, sondern nur um im Allgemeinen darauf hinzuweisen, von welcher wachsenden Wichtigkeit heute die Erforschung des griechischen Alterthumes sei. Was hier über Ephesus von Curtius ausgeführt wird, ist gleichsam nur ein geringer Nachtrag zu seiner großen griechischen Geschichte. Von Neuem überraschte mich bei der Durchsicht ihrer drei Bände neulich die unmittelbare Beziehung dieser Entwickelungen von Menschen und Dingen zu dem, was heute bei uns geschieht. Lesen wir bei Mommsen die Geschichte des Triumvirats, so fesselt die fast mathematische Folgerichtigkeit dieses Spieles höchster Politik: begegnet aber sind wir so angelegten Menschen selber niemals; bei Curtius dagegen verfolgen wir mit Staunen dieses irrationelle Durcheinander von durchaus begreiflichen Characteren, Talenten und Individualitäten, wie sie die unerschöpfliche nationale Kraft Griechenlands zu immer neuen Combinationen empor- und zusammenwirft. Wo unter den Griechen eine große Natur aufkommt, beginnt sie damit, der durch die Verhältnisse gebotenen Schranken zu spotten und ihren Spielraum ins Unendliche auszudehnen. Alle haben sie einen Punct, wo sie Achill ähnlich sind, der, mit den Füßen, als halber Unterthan Agamemnons, auf dem Boden der Erde stehend, mit der Stirn, als eingeborener Enkel des Zeus, an die Wolken rührt. In rücksichtslosem Freiheitstriebe geben sie den Folgerungen ihrer Natur nach, alle verschieden untereinander, wie Linde, Buche, Tanne, Lorbeer und Eiche verschieden sind, dennoch alle sich ähnlich durch den edlen Saft desselbigen Vaterlandes, der in ihrem Wuchse emporsteigt; während die Römer etwas haben wie ein Wald aus einer einzigen Baumsorte, welche fernig und gleichmäßig fortkommt, wo ihr Samen zufällig, sei es auf den Felsen oder in fettes Erdreich fällt.

Das vorliegende Heft, das im Hinblick auf Anderes diese

Gedanken weckte, giebt Bericht über eine Reise, oder, weil es größer klingt: Expedition, die im Herbste 1871 von Curtius in Gemeinschaft mit Major Regely, Baurath Adler und den Herren Hirschfeld und Gelzer mit Unterstützung der Regierung nach Kleinasien unternommen ward. Man besuchte Ephesus, Smyrna, Sardes und Pergamos und giebt hier den von den Mitgliedern der Gesellschaft zusammengestellten Bericht über die Resultate der Fahrt. Von Curtius ist der einleitende Aufsatz. Darauf läßt Adler Erläuterungen zu dem von Regely aufgenommenen, im Anhange mitgetheilten Plane der Stadt folgen, dessen einzelne Punkte er genau durchnimmt. Es folgt, gleichfalls von Adler und eingeleitet von Curtius, die Beschreibung von Pergamos, sowie Erläuterung des Planes der Stadt, von der, wie von den übrigen Orten, außerdem einige von Regely sehr hübsch gezeichnete Ansichten in Lithographien beigefügt sind. In Pergamos kopirte man eine Anzahl griechischer Inschriften, deren Erklärung von Gelzer nun folgt. Hieran schließt sich die Beschreibung der Ruinen von Alt-Smyrna von Hirschfeld und den Beschluß macht Sardes, über das wieder Curtius, im Anschluß an das von Adler in der Deutschen Bauzeitung Mitgetheilte, berichtet. Am wichtigsten erscheint doch Ephesus.

Ephesus, eine der schicksalsreichsten Städte der griechischen kleinasiatischen Küste, ist durch die Ausgrabungen der Engländer letzter und neuester Zeit neu bekannt geworden. Die Fundamente des alten Dianatempels, dessen Brand Herostrat berühmt gemacht hat, sind aufgefunden, ja von den Säulen die unteren Stücke wieder entdeckt worden, von denen Plinius redet. Bisher wußte man, wenn von Ephesus die Rede war, nur von diesem Brande, davon, daß der große Apelles dort geboren war, von Goethe's ephesischem Goldschmiede, von den Briefen des Paulus an die Epheser, vom letzten Aufenthalt des Evangelisten Johannes dort und etwa noch von den Säulen

des ehemaligen Tempels, welche der Sophienkirche von Constantinopel zur Stütze dienen mußten.

Curtius und seine Begleiter hatten natürlich keine Mittel, mit den Engländern zu wetteifern, denen halb die Regierung, halb die Society of Dilettanti langjährige glänzende Unterstützungen widmeten. Unsere vier Deutschen Gelehrten mußten sich dankbar zeigen lassen, was man ihnen eben zeigen wollte. Sie rühmen jedoch die Zuvorkommenheit der Engländer. Die Zeiten sollten längst gekommen sein, wo auch von Deutschland aus solche Kräfte in Bewegung gesetzt werden, um wissenschaftlichen Zwecken zu dienen.

Und doch würden die Engländer das nicht haben leisten können, was Curtius' kurzer Abriß der Geschichte der Stadt giebt, in der er die Entwickelung der seltsamen Tempelpolitik dieses Ortes an uns vorüberführt. Wir sehen in ein ausgebildetes System von Priesterherrschaft, das von Jahrhundert zu Jahrhundert sich hinzieht: ein Seitenstück zur großen Geschichte des delphischen Orakels. Jetzt erst verstehen wir, wie berechtigt jener gute Glaube des „ephesischen Goldschmieds" war, der von allen Neuerungen unbeirrt am Bildnisse seiner Göttin weiterarbeitete, ohne deren mächtiges Eingreifen er die Welt nicht denken konnte. Jetzt auch verstehen wir, ein wie Großes es war, wenn inmitten der den alten Kultus der Göttin hoch ehrenden römischen Kaiserzeit in Ephesus eine Christengemeinde sich aufthat. Paulus' Briefe nehmen diesem Wesen gegenüber wunderbar revolutionären Klang an. Völlig absehend vom Herkömmlichen leitet der große Heidenapostel alle menschliche Existenz vom einfachen Organismus des Familienlebens ab, auf dessen Heiligung er dringt, während er Götter, Tempel und Priesterschaft unerwähnt läßt, als existirte dergleichen gar nicht. Wie beredt, wie einschneidend in das Leben tausendjähriger Gewohnheit mögen diese Briefe ihrer Zeit geklungen haben.

Hieran zu rühren fand Curtius natürlich auf den kaum vierzig Seiten seines Aufsatzes keinen Anlaß. Diese Dinge spielen nach den Zeiten, die er bespricht.

Nicht in dem Hefte aber auch, an das diese Bemerkungen anknüpfen, sondern in Curtius' großer griechischer Geschichte finden wir die volle Darstellung der Geschichte von Ephesus in ältester Zeit, als persische und griechische Oberherrlichkeit wechselten. Im Zusammenhange mit den späteren Epochen ist die ganze Geschichte der Stadt jedoch niemals geschrieben worden. Wie ich sie im Geiste überfliege, meine ich, eine solche Arbeit könnte die Geschichte der griechischen Religion von ihren Anfängen bis zum Niedersinken, die Geschichte der griechischen Staatsentwickelung von der ersten Blüthe bis zum Herunterkommen unter die römische Gewalt, und dann wieder die Geschichte dieser römischen Gewalt selber bis zu ihrer völligen Entwerthung, zugleich mit dem Emporkommen des Christenthums in einer neuen und anziehenden Form enthalten. Wir sind zu sehr gewöhnt, griechische Geschichte nur von der Höhe der Akropolis, römische nur von der des Capitoles zu betrachten, aber der Horizont, der auf diesen Standpunkten uns umgiebt, läßt Vieles als äußerste Ferne erscheinen, was selber einmal verdiente Centrum zu werden. Das Griechenthum der asiatischen Küste ist immer ein anderes geblieben als das der Halbinsel. Wie man den sanfteren, farbigeren jonischen Homer im Gegensatze zu den härteren, plastischeren attischen Tragikern als das Product beinahe eines anderen Erdtheiles empfinden wird, so spiegelt sich derselbe Gegensatz im attischen Phidias und dem jonischen Apelles ab. Apelles, der von Brunn mit Correggio verglichen worden ist.

Diese Geschichte würde auch die orientalische Entwickelung des ersten Christenthums zeigen, von der Renan im Anschluß an Damascus ein vielleicht allzu farbiges Bild entworfen hat, und würde enden mit dem Ueberwuchern des Muhameda-

nismus, dessen phantastisch verschwimmendes Wesen als die allerletzte Consequenz dieser asiatischen Weltanschauung erschiene. Unter ihm begann nun, als gleichsam einer natürlichen Verbündeten der staatlichen Verwilderung, die grausame Macht der vom Menschen nicht mehr gezügelten Natur. einzutreten, deren Abschluß Vernichtung alles menschlichen Lebens, aller menschlichen Denkmäler und des Grund und Bodens selber war. Der Hafen versumpft und verschlammt, eine ganz andere Küstenlinie, ein anderer Lauf des Flusses, abgespülte nackte Felsen, und über Allem brütend der ungesunde, unheimliche Athem, den solche Stätten aushauchen. Und daran schlösse sich sogar als letztes Capitel wieder das Emportauchen dieser gesammten glänzenden Welt-Carrière einer Stadt, zuerst nur in den historischen Schriften von Gelehrten, die vom fernen Norden aus herabkamen und sie betrachteten, und dann durch die Ausgrabungen selber, die wiederum von diesen Gelehrten betrieben und geleitet werden. Solche Auferstehungen, hervorgebracht nur durch die geistige treibende Kraft gelehrter Männer, die absehend vom Gewinne materieller Reichthümer ihre ganze Energie den Aufgaben widmen, die die Wissenschaft stellt, gehören ebensogut zu den wirklichen Schicksalen dieser wiederauflebenden Städte des Alterthums, als es irgend die ersten Schritte derer thun, die vor tausend und abertausend Jahren zuerst daran dachten, an der Küste, wo Ephesus stand, ihre ersten Hütten zu bauen.

Die Dauer der Deutschen Expedition war drei Wochen. Ueber viermal soviel Jahre arbeiten und graben die Engländer in Ephesus. Es würde uns nicht zum Schaden gereichen, wenn Deutschland diesen Bemühungen gegenüber einen edlen Wetteifer beginnen wollte.

Athenische Todtenkrüge.

1872.

Im neunundzwanzigsten Bande der „Preußischen Jahrbücher" hatte Ernst Curtius über seine letzte griechische Reise berichtet, in der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft am 7. Mai wurde über die in Griechenland gemachten Ankäufe Auskunft gegeben. Den Glanzpunkt dieser Acquisitionen bilden eine Anzahl hoher, hochhenkliger, vasenartiger Krüge, auf deren Bauche sich Malereien befinden, die ältesten Malereien, die wir bis jetzt von athenischen Händen besitzen. Noch sind sie auf dem Königlichen Museum öffentlich nicht ausgestellt, deshalb hier einige vorläufige Worte über ihren Werth und ihre Schönheit.

Sogenannte griechische Vasen besaß unser Museum bereits in großer und kostbarer Fülle. Man bewundert auf diesen Producten des Kunstgewerbes die Freiheit und Sicherheit, mit der das nachahmende Handwerk Copien von Gemälden, Statuen und Basreliefs — es ist nicht immer klar, was vorlag — in leichten Umrissen wiedergab. Selbst die flüchtigsten Zeichnungen dieser Art betrachtet man mit Vergnügen. In den Ländern griechischer Cultur muß im Laufe von Jahrhunderten, von denen wir nichts wissen, diese die Schönheit nachbildende Fähigkeit langsam gestiegen sein, bis sie zu einer nationalen,

wie aus sich selbst wirkenden Kraft wurde, deren Erfolg eben so sicher war, als die Vollendung der beim Bau der Bienen entstehenden fünfseitigen Zelle.

Die Beweise für diese Fähigkeit jedoch liegen uns sehr ungleich vor Augen. Lückenhaft zumal ist unsere Kenntniß dessen, was im eigentlichen Griechenland gethan wurde. Italien und die Inseln haben bisher die Muster meistens geliefert, aus denen wir auf das schlossen, was Athen und Corinth in den Tagen ihrer üppigsten Entwickelung producirt haben könnten. Was an diesen Stätten selbst gefunden wurde, waren vereinzelte Stücke. Wie sicher unterscheiden wir die italiänische Arbeit von 1500 von der, welche 50 Jahre später entstand, und diese wieder von der französischen von 1650 und diese von der 1750 entstandenen: bei der Beurtheilung antiker Arbeit würde das Herausfinden von Epochenunterschieden dieser Art mit Sicherheit kaum möglich sein. Daher das Aufsehen begreiflich, das die von Benndorf publicirten Abbildungen einer Anzahl athenischer Thongefäße machten. Man kannte soviel, um sich bereits ein festes Urtheil zutrauen zu dürfen, und nun fanden sich auf diesen elenden Ueberresten zerbrochener Töpferwaare Zeichnungen, die das Bekannte weit übertrafen. Eine Zartheit der Linienführung trat uns hier entgegen, die sich in geistreicher Skizzirung der Gestalten den Handzeichnungen unserer besten modernen Meister an die Seite stellen ließ. Und haben Handwerker in Athen das geleistet, was erst mußten die großen Maler dort zu schaffen im Stande gewesen sein, von deren Werken kein Strich mehr erhalten ist!

Nach dieser Richtung eröffnen die von Curtius in Athen erworbenen Thongefäße abermals neue, nun aber bei weitem großartigere Aussichten.

Es war Sitte in Athen, den Todten gemalte Krüge, Lekythen, ins Grab nachzuwerfen, so daß sie zerbrechend mit ihren Scherben über und neben dem Leichnam lagen. Das

Zertrümmern von Gefäßen als Zeichen eines bedeutenden Abschlusses im menschlichen Leben, oder des Lebens überhaupt, ist eine wohl überall verbreitete alte Sitte. Diese Krüge trugen Malereien, welche auf den Todtenkult Bezug hatten. Heute, wo Gräber sorgfältiger als früher geöffnet zu werden pflegen und wo man sie nach wissenschaftlichen Grundsätzen ausraubt, sind aus einigen athenischen Gräbern die Scherben solcher Krüge wieder herausgelesen worden. Die alte Zerschmetterung ist durch Zusammenleimung der Stücke wieder gut gemacht, und es stehen diese einst vernichteten Symbole des Todes und der Vergänglichkeit als Zeugen alten Lebens neu aufgebaut wieder vor uns.

Betrachten wir sie näher.

Niemals in Gebrauch genommen, sondern ihrer Zeit neu hergestellt und dann wieder zerbrochen, haben diese Todtenkrüge, trotzdem daß sie aus lauter zersplitterten Theilen zusammengefügt worden sind, etwas Frisches, Unberührtes, das sich so an keinem anderen Producte antiker Arbeit beobachten läßt. Offenbar sind unsere Exemplare, ein halbes Dutzend etwa, in übereilter Arbeit hergestellt worden, da sie mehr oder weniger unvollendet dastehen, als hätte man sie, wie halbgargebackenes Brot aus dem Ofen, unfertig aus der Werkstätte genommen. Auf einigen sehen wir die Figuren fast nur in den angelegten Umrissen (rothbraune Linien auf glattpolirtem weißen Grunde), auf andern sind einige Theile der Figuren bemalt. Fertig ausgeführt ist keine dieser Malereien.

Es versteht sich von selbst, und schon die Flüchtigkeit der Herstellung deutet es an, daß man in diesen Krügen den Todten keine Kunstwerke von Bedeutung nachwerfen wollte. Die Raschheit der Zeichnung, die meist sehr roh aufgetragene Farbe bestätigt dies. Solche Krüge mögen in Massen damals angefertigt worden sein, nichts als Dutzendarbeit haben wir in ihnen vor Augen. Welche Arbeit aber! Welch eine Höhe

des allgemeinen künstlerischen Vermögens deuten sie an! Wie vortrefflich sind Hände und Füße dieser Figuren gezeichnet! Kein Meister brauchte sich dieser Umrisse zu schämen. Geben uns die Reste athenischer Sculptur, die aus den besten Tagen der Stadt erhalten blieben, eine Idee dessen, was höchste griechische Kunst zu liefern im Stande war, so lassen uns diese Denkmale gewöhnlicher Handwerksarbeit nicht weniger tief in den künstlerischen Geist des athenischen Volkes einblicken. Sie zeigen eine Durchschnittshöhe der allgemeinen Leistungen, die erstaunlich ist. Es leuchtet eine individuelle Begabung aus den Zeichnungen heraus, die sie tragen, deren Umfang erst dann ganz klar werden kann, wenn man mit ihnen etwa die Malereien italiänischer Majoliken vergleichen wollte, welche in den besten Zeiten des Cinquecento nach den besten Mustern angefertigt worden sind, und die weit dahinter zurückstehen.

Auf etwas Anderes noch will ich aufmerksam machen.

Wenn wir an den Resten der Parthenonfiguren (deren Abgüsse im griechischen Saale des Neuen Museums stehen) diejenigen Theile aufsuchen, welche durchaus unversehrt erhalten blieben, so genügen dieser Anforderung nur einige an der Rückseite einiger Figuren sichtbare Theile der Gewänder, die, vor Licht und Witterung geschützt, die Oberfläche intakt erhalten haben. Nun aber betrachten wir die äußerst sorgfältige Vollendung dieser Arbeit und fragen, für wessen Blicke stellte der Künstler sie so her? Er, der sein Werk für die Ewigkeit an seine Stelle in den Giebel des Parthenon gestellt zu haben glaubte, durfte nicht daran denken, es würden hyperboräische Hände einst diese Götter herabnehmen, fortführen und aus ihrem Aussehen Schlüsse ziehen auf ihn und seine Zeiten. Nur zu seinem eigenen Genügen verbreitete der Künstler diese Vollendung über alle Theile der Arbeit gleichmäßig. Wie die Natur selber bei Millionen und Millionen Schneeflocken, die eine einzige Minute auf die Erde schüttet, jede

einzelne dennoch nach den Gesetzen ihrer Schönheit vollendet gestaltet, als könnte sie gerade berufen sein, Zeugniß ablegen zu müssen über den Geist und die Kraft, die ihre Form schuf, so trieb es den Griechen, was er schuf, in seinem Sinne vollendet zu schaffen. Diese versteckten Gewandfalten formte die unermüdliche Hand des Künstlers, als seien die Tauben, die zwischen den Marmorgöttern daoben vielleicht ihre Nester bauten, kritische Spione der großen Mutter Natur, der sie Kunde bringen könnten über jede Vernachlässigung. Und so: auf die, kaum entstanden, zum Zersplittern und Begrabenwerden verurtheilten Todtenkrüge zeichnete der Künstler Figuren mit derselben Sorgfalt, als sei die Bestimmung der Gefäße gewesen, als kostbarer Hausrath Jahre lang vor dem Zerbrechen gehütet und an sichtbarer Stelle in Ehren gehalten zu werden.

In diesem Geiste der Vollendung, aus dem sie erstanden, liegt der Werth der griechischen Kunstwerke für die Menschheit. Unserer Zeit zumal, in welcher oberflächliche Production sich zu verbreiten beginnt, ist der Anblick dieser Arbeiten dienlich. An den Kunstwerken unserer besten Meister, Dürer's vor allen Dingen, gewahren wir eine gleiche religiöse Gewissenhaftigkeit. Wie die griechische Sprache, was den Bau der Sätze und die Wendung der Gedanken anlangt, der unseren näher steht als jede andere, so steht griechische Gesinnung in Bildung von Kunstwerken uns als reinstes Muster vor Augen.

Es ist im Reichstage darauf angetragen worden, nach dem Muster der Deutschen Institute auf dem Capitol zu Rom ein gleiches in Athen zu errichten. Möge sich das verwirklichen. Möge, wenn von diesen Dingen vor der Vertretung des Deutschen Volks die Rede ist, auch von denen, denen dergleichen ferner liegt, empfunden werden, um welche Interessen es sich hier handelt.

Welch ein Staat war Athen! Welch ein Gefühl unvergänglicher Größe mochte seine streitbaren Bürger erfüllen,

wenn sie, von siegreicher Fahrt heimkehrend, vom Meere aus in der Ferne die goldene Lanzenspitze der Athene im Strahl der Sonne entzündet, plötzlich aufleuchten sahen, wie einen Stern, auf den sie bei lichtem Tage zusteuerten. Noch ehe man Athen erblickte, soll dieser Glanz von der Akropolis aus sich auf zwei Stunden Weges hin gezeigt haben. Mit welchem Stolze die Erinnerung einer langen glorreichen Geschichte sie da erfüllte, mit welcher Sicherheit sie ewige Zeiten weiteren Fortschrittes so vor Augen sahen! Uns heute würde der Bericht all dieser Größe wie eine bedenkliche unsichere Sage klingen, für deren tönende Worte nichts recht Greifbares den gültigen Beweis abgäbe, ständen die Werke der Künstler und Dichter und Gelehrten nicht wie eine unverrückliche Schutzwehr da, an der alle Zweifel über die wahrhaftige Größe dieses Volkes zu nichte werden.

Die Gallerien von Florenz.

Mai 1873.

Der Minister Scialoja hatte den Director der Florentinischen Sammlungen, Aurelio Gotti veranlaßt, eine actenmäßige Zusammenstellung dessen herauszugeben, was über Entstehung, Verwaltung und gegenwärtigen Bestand der Museen zu Florenz von Interesse sein könnte, und es ist auf diesem Wege ein Buch von 450 Seiten entstanden, das man mit Vergnügen von Anfang bis zu Ende durchliest. Der Titel: „Le Gallerie di Firenze. Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione in Italia“ klingt zu geschäftsmäßig: das Buch ist nicht bloß der Bericht eines Beamten an seine vorgesetzte Behörde, sondern eine angenehm geschriebene Geschichte der Gallerien von Florenz für jeden Kunstfreund. Von vier Museen ist darin die Rede: dem der Ufficien, dem des Palastes Pitti, dem Nationalmuseum im Bargello und dem von San Marco.

Die beiden ersten sind die bedeutendsten. Gotti's Bericht läßt uns den Proceß ihres Wachsthums genau verfolgen. Aus Sammlungen, welche die natürliche Prachtliebe der mediçäischen Fürsten gründete, werden immer umfangreichere und zugleich selbständigere Institute, bis sie vom Privatvermögen der herrschenden Familie losgelöst, sich zum Eigenthume des Staates erheben. Wie das in Paris, Dresden, Berlin in

gleicher Weise der Fall war, ist bekannt; für Florenz erhalten wir hier den wenn nicht ersten, so doch sichersten Nachweis. Während an den anderen Orten die öffentlichen Sammlungen etwas Zufälliges haben, da sie nirgends auf die künstlerische Production des eigenen Landes vorzugsweise gegründet werden, erblicken wir in den Florentiner Sammlungen etwas Gegebenes, Nothwendiges. Italiänische Werke, neugeschaffene sowohl, als dem Boden des Landes wiederabgenommene Antiken, machen ihren Inhalt aus. Nicht darum handelte es sich, in der Ferne anzukaufen und den Erwerb mit allerlei Listen und Mitteln herbeizuschaffen, sondern die Ausfuhr der eigenen Werke brauchte nur verboten zu werden, um den inländischen Reichthum anhäufen zu können. Toscanische Maler und Bildhauer haben die meisten der Gemälde und Sculpturen hergestellt, die wir in Florenz bewundern. Und auch für die Antiken bedurfte es erst italiänischer Restaurateure, um sie für die Aufstellung herzurichten.

Große öffentliche Sammlungen sind die Magnete, die früher oder später Alles an sich ziehen. Anfangs wirkt nur die Lust der Fürsten am kostbaren Besitze im Palaste, den sie bewohnen. Cosimo I. häufte in seinen Zimmern eine Fülle erlesener Gegenstände an. Er selbst nahm den Meissel in die Hand, um kleine, frisch ausgegrabene Bronzen vom Roste zu befreien. Unter seinen Nachfolgern hatten einige noch größere Vorliebe für dergleichen als er. Durch Heirathen und Erbschaften kommen von Zeit zu Zeit massenhafte Zuschüsse. Dann beginnt man zu Gunsten der Gallerie die abgelegeneren Paläste leicht zu plündern. Dann müssen Kirchen und Klöster ihre besten Altargemälde abgeben, an deren Stelle ihnen Copien geschickt werden. Dann, nachdem der Staat selber endlich Herr der ganzen Masse geworden ist, werden Verwaltung und Vergrößerung planmäßig betrieben. Bei den Florentiner Sammlungen trat dies früh ein. Im Jahre 1737, als nach

Aussterben der Medicäer die Lothringer ins Land kamen, hatten sie sich mit einer fürstlichen Wittwe abzufinden, welche erlangte, daß die medicäischen Sammlungen als unveräußerliches Staatseigenthum constituirt würden. Immer jedoch legte das den neuen Herren nur die Beschränkung auf, daß sie nicht verkaufen oder verpfänden durften: factisch blieben sie Privatbesitzer und wandten den Sammlungen in diesem Sinne ihre volle Neigung zu. Was Schlösser und Regierungsgebäude enthielten, wurde nun systematisch dazugeschlagen, und die Ufficien und der Palast Pitti in den betreffenden Partien immer passender für den besonderen Zweck eingerichtet. Heute sind die Museen beider Paläste durch den unendlichen von Vasari erbauten Gang, dessen Wände man mit Stichen, Zeichnungen und Arazzi bedeckt hat und durch welchen dem Publicum die Passage freisteht, thatsächlich zu einem einzigen Museum verbunden. Allein die heutige Aufstellung genügt jetzt überhaupt nicht mehr: ein neues Gebäude für beide Sammlungen soll errichtet werden. Wenigstens mit Wünschen agitirt man in dieser Richtung und Gotti berührt die Nothwendigkeit in seinem Berichte.

Kein Grund auch, warum ein alles umfassender Kunstpalast zu Florenz nicht errichtet werden sollte. In stürmischen Zeiten baut man immer gern, um wenigstens in den todten Massen etwas herzustellen das feststeht. Auch ist dem Errichten großer Museen jeder Art die heutige Generation günstig. Das Zusammenfließen womöglich aller bedeutenden Kunstwerke an einer einzigen Stelle erschiene uns als das Natürlichste. Die Werke der großen Meister führen heute ihr eigenes Leben. Sie sind wie Individualitäten. Sie dulden keinen Herrn über sich, dessen willkürlicher Behandlung sie unterliegen. Sie verlangen ihre Rücksichten, ihre Bedienung und das Recht, auf eigene Faust die Besuche ihrer Verehrer anzunehmen. Ein Privatmann, der heute die Capitolinische Be-

nus besäße, würde mehr Last davon haben als wenn er eine Prinzessin geheirathet hätte. Er würde wenig Rechte und unendliche Pflichten haben. Die Familie Holzschuher in Nürnberg ist wie der erbliche Hofstaat des berühmten Porträts, welches Dürer von ihrem Ahnherrn gemalt hat. Solche Werke bringen dem dienstfertigen Besitzer sogar nicht einmal Dank ein. Das Publicum sieht sie als durch eine Laune des Schicksals an die unrechte Stelle gekommene, gleichsam in der Verbannung lebende Mitglieder der großen Sammlungen an, denen sie sich früher oder später doch anzuschließen haben. Und die Besitzer ihrestheils suchen durch Angebot, Schenkung oder Vermächtniß dem Mißverhältnisse abzuhelfen. Wo kostbare gemalte oder gemeißelte Dinge auftauchen, die irgendwie loszumachen sind, da sehen wir viele aufmerksame Geister sofort in Bewegung, um den Uebergang in die öffentlichen Museen anzubahnen.

Wir identificiren uns heute so sehr mit dem Gemeinwesen, daß es als der natürliche Inhaber aller eminenten Producte des schöpferischen Volksgeistes erscheint. Der Staat giebt den Künstlern Bestellungen oder kauft ihre Arbeiten an. Wohin gehören Werke, die den Stolz einer Nation bilden und die, einmal beschädigt oder vernichtet, unersetzlich wären, anders als unter die Obhut der Regierung? Der Staat ist der competenteste Verwalter des Volksruhmes. Ihm muß die Hinterlassenschaft der früheren Zeiten ab intestato zufallen. Er hat nicht nur zu schützen, sondern für Sichtbarmachung und für wissenschaftliche Benutzung der Monumente zu sorgen. Und so denn strömt ihm auch Alles willig zu. Und, was nicht der geringste Vortheil dieser Sammlungen ist: durch sie wird das vergleichende Studium der Kunstgeschichte möglich, ohne das die moderne Kunstwissenschaft nicht bestände.

Dies unsere heutige Anschauung. In diesem Sinne werden überall immer größere Summen den Museen zugewandt

und keine Gelegenheit versäumt, sie zu bereichern. Indessen wie jede durchgeführte Centralisation, zeigt auch diese ihre Schattenseiten.

Denn auf diesem Wege ist es dahin gekommen, daß eine Handvoll wohlgezielter Blitzschläge, möge sie nun der Himmel senden oder irdische Leidenschaft sie schleudern, genügend wären, um in wenigen Stunden das zu verzehren, was Jahrtausende an Kunstwerken hervorgebracht. Daß solche Massenzerstörungen bereits stattgefunden haben, ist bekannt. Ich erinnere an das Schicksal, welches kürzlich dem Louvre drohte.

Und ferner, es ist die Frage, ob die von einer vergleichenden Betrachtung dieser nebeneinander aufgestellten Werke gebotenen Vortheile so sehr das tiefste Erfassen und Verstehen möglich machen, als der Anblick eines einsamen Gemäldes an der Stelle, für die der Künstler es geschaffen hat. Denn ins Blaue hinein, Kunstwerke für den Verkauf im Laden, wie sie heute gearbeitet werden, hat die beste Zeit nichts hervorgebracht. Sind die Madonna Connestabile außerhalb Perugia's und die Madonna Litta außerhalb Mailands, beide jetzt in Petersburg, das noch, was sie in ihrer Heimath waren? Vogt erzählt, wie er*) Stücke Gletschereis mitnahm, weil es ihm auf der Höhe unmöglich schien, daß ihre intensiv-blaue Farbe nicht wirkliche Färbung sei: unten hatte er doch nur farbloses Eis in Händen. Aber es war dieses Blau an Ort und Stelle keine Täuschung gewesen. Unentbehrlich ist dem Kunstwerke das Licht, in dem es geschaffen wurde. So manches Gemälde, das ich in Gallerien wiederfand, hatte seine Farbe verloren. Früher wie eine Waldblume, auf die inmitten der Dämmerung der stillen Bäume ein Sonnenstrahl fällt, daß ihre einfachen Blätter alle Geheimnisse der Schöpfung auszusprechen schienen,

*) oder Desor? Ich citire hier aus dem Gedächtnisse, da mir die Bücher nicht zur Hand sind.

hatten sie unter den übrigen Werken um sie her nun nichts besonderes mehr zu verrathen.

Was würden Mainardi's reizende Darstellungen aus dem Leben der Santa Fina im Dome zu San Gemignano sein ohne den Dom selber, ohne das alte Städtchen mit den aufragenden Thürmen seiner Häuser, ja ohne den entzückenden Weg dahin über den Rücken der Hügelreihe, die sich von Siena nach Volterra zieht? Es ist, als gäbe der Blick in die Ebene und die Luft, die man da athmet, dem Auge erst die echte Weihe und dem Herzen das wahre Gefühl für den Meister, der neben den anderen ja offenbar nicht an hervorragender Stelle steht. Und die Gemälde der Farnesina in Rom, wie wären sie denkbar an anderer Stelle als in dem Palaste der Peruzzi, in den stillen Gärten von Trastevere? Raphaels Malereien dort sowohl, in der gewölbten Loggia, als die Sodoma's, oben in den Zimmern, wo die alten dunklen casettirten Decken so schwer und prächtig aufliegen? Und wie das jüngste Gericht Michelangelo's ohne die Sixtinische Capelle?

Und doch giebt uns gerade dieses Antwort auf alle solche Betrachtungen. Wir bedauern, daß Staub und Kerzenqualm immer noch Jahr aus Jahr ein so reichlich an ihm in die Höhe ziehen. Freilich läßt sich hier nichts ändern, aber wir bedauern es. Wir lassen uns gern gefallen, daß verstaubte, an Ort und Stelle kaum erkennbare Altargemälde aus dumpfigen Kirchen in helle, luftige Gallerien versetzt werden. Wir sehen mit Resignation, aber mit Zustimmung, wie der David des Michelangelo von seinem alten Stande am Palaste der Signorie, den Michelangelo selbst noch für ihn wählte, in das Gefängniß irgend eines geschlossenen Raumes unter Dach und Fach gebracht wird. Kunstwerke leben zu rasch an manchen Stellen. Und wir selber können, um zu vergleichen, nicht immer dahin und dorthin unterwegs sein. Hat man im Stillen nicht selbst die Beraubung des Parthenons durch Lord Elgin manchmal will-

kommen geheißen und möchte man die Dresdener Madonna in die Kirche zurückversetzt wissen, aus der sie entführt worden ist?

Allein es ist noch eine andere Lösung dieser Gegensätze gefunden worden, und sie zu besprechen, giebt ebenfalls Gotti's Buch über die Florentiner Museen Gelegenheit. Denn während sich aus der Entstehungsgeschichte der Ufficien- und Pitti-Sammlung die Nothwendigkeit der großen Centralstellen ergibt, empfangen wir in der Geschichte der Gründung des Florentiner Nationalmuseums im Bargello, sowie des Museums von San Marco, im ehemaligen Kloster dieses Namens, den Bericht über Sammlungen, die aus ganz anderen Anfängen wie jene und aus anderen Rücksichten sich gebildet haben. Und was wir in diesen beiden Instituten gewollt und durchgeführt sehen, erscheint als ebenso schön und nützlich und dem nationalen Gefühle der heutigen Zeit entsprechend.

Es giebt eine Categorie von Kunstwerken, welche von ihrer Stelle einmal nicht fortzuschaffen sind. Raphaels Transfiguration konnte aus der Kirche von St. Pietro in Montorio nach Paris, von da zurück in die Sammlung des Vaticans geschleppt werden. Raphaels Fresken aber wagte Niemand anzurühren, sie und die Malereien Michelangelo's in der Sixtina sind unzertrennlich von den Mauern, für die sie geschaffen wurden. Zwar sollte Lionardo's Abendmahl schon im 16. Jahrhundert losgelöst werden, um nach Frankreich zu wandern, und Daniel da Volterra's Kreuzabnahme in Trinità dei Monti war neuerdings bereits abgenommen für Paris, wurde dann aber doch am ursprünglichen Orte belassen. Im Verhältniß zum allgemeinen Bestande aber ist kaum nennenswerth, was von Freskogemälden auf Leinwand gebracht oder abgesägt von seiner anfänglichen Stelle entführt worden ist. Diesen Werken bleibt ihre Ruhe garantirt, und wie kleine Herren, die aus ihren Burgen nicht zu vertreiben sind, sitzen sie fest und machen ihre Ansprüche geltend.

Früher, wo die Controle noch nicht so scharf war, hatte das weniger zu bedeuten. Man ignorirte die Werke, wo sie unbequem waren, vernachlässigte sie, übertünchte sie, ja zerstörte sie. Heute stehen ihnen mächtige Freunde zur Seite. Man muß ihre Ansprüche anerkennen und für sie selber Sorge tragen. Und ferner, neben ihnen haben durch dieselbe Controle seitens der Kunstfreunde eine Menge Arbeiten von Künstlern zweiten Ranges, für die sich in den großen Museen kein Platz findet, Wichtigkeit empfangen. Eine ganze Reihe kleinerer, gleichsam an der Scholle klebender Museen sind dadurch in Italien entstanden, die besonders in Toscana und Umbrien hervortreten.

Der Bargello in Florenz ist eine der vielen im 13. und 14. Jahrhundert gebauten städtischen Burgen, an denen Florenz ehemals reich war, und von denen noch manche übrig sind. Er war zum Sitze der Regierung bestimmt, einfach und großartig angelegt, mit wenigen weiten Sälen, deren architektonische Schönheit Malereien und Bildhauerarbeiten erhöhten. Bald aber zum Sitze der städtischen Polizei gemacht, wurde er während der Jahrhunderte, die er dieser Bestimmung diente, durch Einbauten mehr und mehr entstellt, bis er zuletzt eine dunkle drohende Masse bildete. Man brauchte hier keine Säle mehr, sondern Zellen für Gefangene, Räume wo gefoltert und enthauptet wurde. Die Arcaden des inneren Hofes schlossen sich. Stockwerke wurden überall durchgezogen, die hohen Fenster vermauert oder vergittert, die Zierrathen verputzt oder verdunkelt. Es blieb nichts übrig von der ursprünglichen Schönheit.

Da geschah es, daß hinter der abgekratzten Tünche an der Wand der Capelle, deren abgeschlagener oberer Theil gleichfalls längst für Gefangenzellen eingerichtet worden war, der Kopf Dante's sichtbar wurde, den Giotto einst dahin malte. Von diesem Puncte aus begann die Revolte des Palastes.

Vor sechszehn Jahren sah ich ihn noch in seiner verkümmerten Gestalt, und jetzt steht er so unschuldig klar in seiner ursprünglichen Reinheit wieder da, zum Florentiner Nationalmuseum erhoben, als habe er niemals einem andern Zwecke gedient. Die Arcaden des Hofes wieder offen, die alten Zierrathen restaurirt, die Malerei wieder zum Vorschein gebracht. Alle Räume angefüllt mit Denkmalen toscanischer Kunst und künstlerischer Handwerksarbeit. Waffen, Siegel, Münzen, Terracotten, Majoliken, gemaltes und geschnittenes Glas, Cristall und Elfenbein, Gewebe, Hausgeräth. Am hervorragendsten die Sammlung der Broncearbeiten. Hier lernen wir Verrocchio, Donatello, Cellini kennen.

Dies was den Inhalt betrifft; nun aber was das Eigenthum an den Dingen anlangt.

In England hatte man zuerst angefangen, in privatem Besitz befindliche Kunstwerke, welche auf einige Zeit zur Verfügung gestellt wurden, zu temporären Ausstellungen zu vereinigen. Wie fruchtbar solche Ausstellungen sein können, wissen wir durch die Holbeinausstellung jetzt auch in Deutschland. In England hat das Verfahren heute geregelte Gestalt angenommen. Gemälde werden auf gewisse Zeit den Blicken des Publikums überlassen, gleichsam um den Besitzern die ideale Berechtigung dadurch zu gewinnen, sie übrigens völlig für sich haben zu dürfen. Auch dem Florentiner Nationalmuseum trägt dies Verfahren jetzt die besten Früchte. Alte kostbare Familienstücke sehen wir zum Theil hier ausgestellt, zu denen Niemand sonst vielleicht jemals gelangt wäre.

Noch reiner aber haben wir ein Museum, das durch die eigene Persönlichkeit von Werken sich bildete, die an einem bestimmten Orte nur verständlich waren, in dem Museum des Klosters von San Marco vor uns. Ein ehrwürdiges Gebäude, dessen anfänglicher Zweck im Laufe der Zeit verschwinden

mußte, ist in ihm dem edelsten Bedürfnisse der laufenden Epoche angepaßt worden. Aus anderen Klöstern sind Fabriken, Kasernen, Gefangenhäuser geworden: San Marco ist geblieben was es war und nur die Mönche sind verschwunden. In 52 Zellen malte hier Fiesole Darstellungen aus der heiligen Geschichte. In den inneren und äußeren Gängen des Klosters, über den Thüren, in der Capelle, im Refectorium, überall die Arbeiten seiner Hand. Wie ließe sich das Wesen und die Thätigkeit dieses in der Stille unermüdeten Malers erkennen ohne diesen Bau, wo jedes Werk noch an der Stelle steht, an die er mit den Gedanken es zuerst brachte? Hier auch war Fra Bartolommeo heimisch. Hier haben wir den jugendlichen Raphael als seinen Schüler ein- und ausgehend zu denken. Dies der Boden noch, den die großen Meister mit den Sohlen berührt haben. Wir gehen da umher und staunen; Alles noch unverfallen und wohlerhalten. Man empfindet beim Durchschreiten dieser einzigen Bibliothek (die Michellozzo gebaut hat, der ersten öffentlichen Bibliothek in Italien), welche geistige Kraft hier einst concentrirt war. Hier auch war Savonarola thätig, dessen Zelle wir betreten, wo seine Handschriften ausgelegt sind. Nach San Marco ging der alte Cosimo dei Medici von Zeit zu Zeit, um in der Stille da die Rechnungen des eigenen Lebens zu prüfen. Alles, was wir hier vor uns haben, vereinigt sich, einen Eindruck hervorzubringen, der unvergeßlich sein muß.

In ähnlichem Sinne hat das dem Raphael zugeschriebene Gemälde im Refectorium von San Onofrio das Etruscische und Aegyptische Museum um sich her geschaffen. Mehr und mehr bilden sich solche natürliche Museen in Italien jetzt und werden sich bilden. Läge der Palazzo del Tè in Mantua nicht sicherlich längst in Ruinen ohne die Fresken Giulio Romano's, und das Kloster von San Paolo zu Parma ohne die des Correggio? — während in Venedig mit den auf Leinwand

gemalten Werken die guten Geister aus den Palästen fortgezogen sind.

Nehmen wir Italien, wie es für das Studium der Kunst heute offen liegt, so bietet es einen ganz andern Anblick als vor hundert Jahren. Die Napoleonischen Kriege brachten das festliegende Capital der Kunstwerke in gewaltsame Bewegung. Goethe, der den ungeheuren Raub miterlebte, schrieb damals, die spätere Zeit werde nicht begreifen, was da eigentlich zerstört worden sei. Er selbst aber konnte damals nicht ahnen, was diese spätere Zeit in Italien offenbaren würde. Käme er heute, sein Erstaunen würde grenzenlos sein über das seitdem zugänglich gemachte. Mag das Reisen durch die Eisenbahnen den sogenannten poetischen Reiz eingebüßt haben: durch die Vortheile, die sie uns bieten, ist eine Concentration des Studiums möglich geworden, an die früher nicht zu denken war. Venedig, Mailand, Florenz, Rom, Neapel treten mit einer Schärfe, jedes als Repräsentant seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit, hervor, wie sie sich früher nicht geltend machen konnten. Bologna, Pisa, Siena, Perugia und die andern Städte zweiten Ranges treten mit demjenigen dazwischen ein, was gerade auf ihrem Boden gewachsen ist. In Bologna lernt man Francia und die Carracci mit ihrer Schule kennen. In Pisa die Anfänge der Sculptur unter Nicolo Pisano. In Perugia umgiebt uns die früheste Schule Raphaels, in Siena die der Vor- und Nebenarbeiter Giotto's, sowie die Thätigkeit Sodoma's und Peruzzi's. Ueberall weiß man an Ort und Stelle jetzt, worauf man zumeist zu achten habe, und cultivirt vor allem die eigene Production. Jeder einheimische alte Meister ist zum Centrum der allgemeinen Aufmerksamkeit in seiner Vaterstadt geworden. Immer wird Venedig allein Tizian, Mailand Lionardo, Florenz und Rom Raphael und Michelangelo erklären, während großgriechische Kunst erst in Neapel verständlich wird. Heute aber nun erst besitzen wir

den Ueberblick über die gesammte Entwicklung der antiken Kunst und der Renaissance, die eine unbefangene Würdigung jedes Erzeugnisses in jeder Epoche möglich macht.

Vergleichen wir mit dem was Italien bietet, das in Deutschland Bestehende.

Schon erwähnt worden ist, daß unsere Museen meist auf den Erwerb ausländischer Werke angewiesen waren. Gemälde und Antiken wurden fast nur aus Italien und den Niederlanden bezogen. Für die ältere Deutsche Kunst ist im Allgemeinen seit dem Beginne dieses Jahrhunderts mit der Sinn erwacht. Heute ist man, was diese anlangt, auch bei uns überall geschäftig das Eigene zu erhalten und ins rechte Licht zu stellen. Dieselbe edle provinciale Eifersucht dafür ist lebendig, die in Italien waltet. Im Ganzen aber ist im Vergleich zu Italien wenig übrig geblieben. Der dreißigjährige Krieg und die Napoleonischen Zeiten haben in zu gewaltigem Maaße aufgeräumt.

Die großen Museen aber sind zumeist aus Werken fremder Meister gebildet und die neueren Erwerbungen fassen diese vorzüglich ins Auge. Auch sind unsere heutigen großen Städte fast alle modernen Ursprunges und ihren Museen kann nur die Aufgabe gestellt sein, sich so weit als möglich nach allen Seiten hin auszudehnen. Sie haben Material für das vergleichende Studium zu schaffen. Aegypten und Kleinasien liegen ihnen so nahe als Italien oder die Niederlande und als Deutschland selber. Copien und Abgüsse sind oft wichtiger, als der Erwerb von Originalen, leichterer Erreichbarkeit und Billigkeit wegen. Niemals kann sich in Deutschland die Lücke ausfüllen, die innerhalb unserer künstlerischen Production im Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges und im folgenden eingetreten ist. Sie hat uns um die eigene nationale Blüthezeit gebracht. Wir bauen ein Museum für nationale Kunst in Berlin: Dürers und seiner Vorgänger und Zeitgenossen

Werke würden sich fremd und seltsam darin ausnehmen. Unsere Kunst hat in Zeiten wiederbegonnen, die eben erst anfangen historisch zu werden.

Gotti's Buch bringt an persönlichen Ansichten nichts, das bemerkenswerth erschiene. Auch war bei der Form, in der es von ihm verlangt wurde, kaum Gelegenheit, dergleichen vorzubringen. Es ist plan und praktisch angelegt und durchgeführt. Aufgefallen ist mir, daß dasjenige Exemplar des Porträts Giulio's II., welches sich in den Ufficien findet, für das Original gegeben wird (p. 104), da ohne Zweifel dem Exemplar des Palastes Pitti die Ehre zukommt. Bemerkt sei hier, daß der öfter angezweifelte Carton des Gemäldes im Palaste Corsini eine durchaus ächte Zeichnung von der Hand Raphael's ist. Auch den Johannes in der Wüste von Raphael in den Ufficien erklärt Gotti für Original: das Darmstädter Exemplar, wenn auch nur auf wenige Reste reducirt, hat größere Ansprüche. Die Zeichnung der Ufficien dafür in Rothstift scheint mir bedenklich. Interessant ist auch die Mittheilung über den im Bargello befindlichen Adonis des Michelangelo (p. 228). Man hatte früher in Florenz seine Aechtheit in dem Grade bezweifelt, daß er eine Zeit lang bei Seite gestellt worden war. Ich halte ihn für ein von Michelangelo unvollendet gelassenes, von fremder Hand abgeglättetes Werk.

Unter den beigefügten Dokumenten finden wir auch (p. 301) den Passus des Testaments des letzten Buonarroti, der auf die Behandlung der Papiere und Zeichnungen Bezug hat. In genauer Uebersetzung lautet er: „Es sollen die Manuscripte und Zeichnungen des großen Michelangelo und ebenso die andern Manuscripte des andern Michelangelo (Michelangelo's Großneffen), sowie die Briefe von Zeitgenossen an sie beide in verschlossenen Schränken bewahrt werden, deren Schlüssel sich in Verwahrung desjenigen der Repräsentanten und Verwalter der Gallerie — (das Haus Buonarroti mit sämmtlichem

Inhalte wird zu einem eigenen Institute unter dem Namen Galleria Buonarroti erhoben) — befinden soll, welchen die andern dafür namhaft machen. Von ihm wird dieser Schlüssel nur dann dem Conservator der Gallerie ausgehändigt, wenn es entweder die Sorge für die Conservirung dieser Gegenstände nöthig macht, oder um sie etwa einem Fremden von Auszeichnung (forestiero distinto) zu zeigen; was so selten als möglich der Fall sein soll."

Auf diesen Paragraphen hin wird die Einsicht in den Nachlaß Michelangelo's noch immer verweigert, dessen Benutzung nur einigen Florentiner Gelehrten offen steht!

Nützlich sind auch die angehängten Grundrisse der vier Museen. Den Bargello empfangen wir doppelt: vor und nach der Restauration. Man gewahrt recht, in welchem Maaße das Gebäude früher verunstaltet war.

Etwas fehlt für mich persönlich dem Buche, was freilich seinem Plane nach auch nicht hineingehörte: eine Besprechung des Palazzo vecchio, in dessen Räumen sich heute die städtische Verwaltung befindet. Hier residirt der Sindaco Ubaldino Peruzzi, von dessen Amtsführung die neue, letzte Umgestaltung der Stadt Florenz einst datirt werden wird. Denn es muß zugestanden werden: die großartigen Anlagen, die in den letzten Jahren unter Peruzzi's Leitung entstanden und heute noch in der Ausführung begriffen sind, haben die Stadt eigentlich zu dem erst gemacht, was sie werden sollte.

Als ich es noch in großherzoglichen Zeiten zuletzt sah, wußte ich keinen bessern Vergleich für Florenz als den mit einer Blume, die, statt zu verwelken, sich im Laufe der Jahrhunderte langsam in Stein verwandelt hatte, so daß, während Duft und Farbe des alten Lebens geschwunden waren, dennoch das äußere Aussehen sich völlig erhalten hatte. Da brachen die Zeiten des jungen Königreiches Italien ein, und Florenz wurde Hauptstadt der gesammten Halbinsel. Neue Straßen

und Paläste waren nothwendig. Während fast alle modernen Bauten in Europa uns heute das Gefühl geben, als habe der Architekt, schwankend, welches Muster er wählen solle, niemals weder das gefunden was er suchte, noch sei er glücklich in der Nachahmung gewesen, hat sich hier in Anlehnung an den altflorentinischen Palaststyl ein neuer Styl gebildet, aus dem heraus die glücklichsten Bauten entstanden sind. Harmonisch schließen sie sich dem Vorhandenen an und imponiren ohne sich aufzudrängen. An diese Straßenanlagen aber schließt sich die landschaftliche Umgestaltung der nächsten Umgebung an und hier liegt der eigentliche Kern dessen, was geleistet worden ist. Die neue Terrasse unter San Miniato, von der aus man, hoch über die herrliche Stadt in der Tiefe, zu den Bergen hinüber sieht, ist mit großartig schöpferischem Geiste ersonnen. Hier wird ein Bronzeabguß des David von Michelangelo aufgestellt werden, der, weit aus der Ferne sichtbar, von nun an über Florenz aufragen wird. Jetzt erst scheint die Stadt die richtige Fassung erhalten zu haben. Ringsum ist sie mit schattigen Anlagen umgeben worden, während die alten Mauern überall gesunken sind. Die Ehre, Hauptstadt von Italien zu sein, ist an Rom abgegeben worden, aber die Arbeiten haben dadurch keine Unterbrechung erlitten. Und da bei dieser Erhebung des Aeußern ein anerkennbarer innrer Drang die Stadt belebt, sich geistig emporzuarbeiten, um den Ansprüchen gerecht zu werden, welche die neue Zeit an das neue Königreich gestellt hat, so mischt sich der Freude an diesem Emporkommen nicht etwa das Gefühl bei, daß die neuen Straßen und Wege bald wieder veröden könnten.

Der Palazzo vecchio aber würde in ganz anderem Sinne noch als städtisches Museum die Pracht der alten Zeit repräsentiren, als der Bargello thut. Fast durchweg blieb sein innerer Schmuck unangetastet. Hier lernt man vor Vasari Respect haben. Seine Malereien in den ehemaligen Zimmern

Cosimo des Ersten sind das Beste was er als Maler geleistet hat. Nicht die übergroßen verblaßten Wandgemälde des mächtigen Versammlungssaales, sondern die jener Gemächer, in denen Cosimo und Eleonore von Toledo und Bianca Capello wohnten, lassen erkennen, mit welchem Geschmack Vasari zu decoriren wußte. Fast wäre man es seinem Ruhme schuldig, die vortrefflich erhaltenen Wandmalereien bekannter zu machen als sie bei ihrer jetzigen Benutzung sein können.

Gotti's Buch enthält soviel wissenswerthe Nachrichten über einzelne Kunstwerke der vier Museen, von denen es handelt: wenn dieses Material doch in die Cataloge dieser Sammlungen verarbeitet würde! Wie wenig enthalten diese, wie vielfache falsche Angaben finden sich noch in ihnen, und wie nothwendig wäre es, dem lebendigen Interesse des Publikums an dem, was es hier vor Augen hat, durch gewissenhafte historische Mittheilungen entgegen zu kommen. Diese Gemälde und Sculpturen müssen von denen, die dazu berufen sind, anders als bisher geschehen ist, zu lebhaften Trägern historischer Bildung erhoben werden. Mit leichter Mühe könnte der Vortheil, den die große Masse der Besucher aus den Museen mit fortnimmt, auf diese Weise verdoppelt und verdreifacht werden. Und dies gilt nicht weniger auch für die Cataloge unsrer Deutschen Sammlungen.

Engel und Liebesgötter.

1874.

I.

In dem zur Gemäldegallerie des Palastes Corsini in Florenz gehörigen Archive fand ich (im Frühlinge 1873) einen Brief an Leo X. aus dem Jahre 1521, welchen mir der Custode mit einer Bereitwilligkeit, die ich anerkenne, zu copiren erlaubte.

Ich lasse das in einer corrupten Orthographie abgefaßte Stück gleich in der Uebersetzung folgen, da das Original an andrer Stelle gedruckt werden soll.

den 20. Juli 1521.

Beatissime Pater Post pedorum (sic) Oschula Post Debitas Commendationes. Dieser Brief wird ein treulicher Ausweis über Ew. Heiligkeit geschäftliche Angelegenheiten sein. Obgleich ich in vielen Briefen Ew. Heiligkeit Nachricht gegeben habe, weiß ich nicht, ob sie nicht in die Hände von Leuten gelangt sind, welche sie nicht abgeliefert haben. Ich habe meine Briefe dem Nuntius gegeben, der am Hofe des Königs ist. Ich habe ihm mitgetheilt, wie die Arbeit für Ew. Heiligkeit vorwärts geht: [er aber hat sie nicht selbst

gesehen*)], da er keine Zeit hatte, weil der Hof im Begriffe stand, Brüssel zu verlassen, um nach Antwerpen zu gehen, und da er, sehr besorgt und eifrig, die Nacht nicht geschlafen hatte, während er am Tage immer mit Schreiben beschäftigt war. Sobald er jedoch nach Brüssel zurückkehrt, werde ich ihm alle die Patronen zeigen, welche ich angefertigt habe, d. h. die Kartons.

Ew. Heiligkeit berichte ich über das Ganze in aller Kürze.

Ich habe zwanzig Cartons angefertigt für zwanzig Stücke, welche rings innen den Saal bekleiden, welche meine Genossen ausmalen, d. h. Giulio**) mit Giovan Francesco***); Heiliger Vater, erwarten Sie die schönsten Teppiche (spalere) zu sehen, welche jemals gesehen worden sind, lustig und reich mit Gold verziert. Ich habe Alles auf das Mannigfaltigste angeordnet: scherzende Kinder, lustige Dinge, überall Ew. Heiligkeit Embleme angebracht, so reich als möglich. Wahr ist, es konnte nicht Alles eigenhändig von mir gearbeitet werden: ich zeichne das Ganze und gebe es weiter in Auftrag, thue das Meiste aber selbst daran, besorgt für die Ehre Ew. Heiligkeit. Ferner habe ich die Compositionen für das Bette begonnen: ich weiß, daß die Erfindungen gefallen werden, die ich auf den Stücken angebracht habe. Dazu gehört das Bildniß Ew. Heiligkeit vor Gott Vater, welcher Euch die Gnade des heiligen Geistes verleiht, sowie des ehrwürdigsten Monsignor dei Medici und Monsignor Cibo. Ich bitte Ew. Heiligkeit, die Einlage richtig abzugeben, weil ich darin den ehrwürdigsten Monsignor bei Medici ersuche, mir in verringertem Maaßstabe zwei Porträts copiren zu lassen, welche Seine Herrlichkeit von einem Oelgemälde von der Hand meines Meisters

*) Dies oder etwas Aehnliches mußte der Schreiber hier sagen wollen, hat es aber ausgelassen.

**) Romano.

***) Penni, vgl. Vasari, Ed. Lemonnier VIII, 242.

besitzt, welches Gemälde sich in Florenz befindet. Man sende in einem Briefe diese beiden Köpfe, den Ew. Heiligkeit, sowie den des Monsignor bei Medici, damit ich sie nachbilden kann. Ich habe in vielen Briefen bereits diesen Wunsch ausgesprochen; das Bett wäre längst fertig.

Ich richte an Ew. Heiligkeit noch ein kleines bittendes Wort: ob mir nicht ein armes Aemtchen, das Monsignor bei Medici mir geschenkt hat, noch während der Zeit, daß ich in Ew. Heiligkeit Diensten stehe, fest ausgefertigt werden könnte. Es trägt nicht mehr als einen Ducaten alle Monat. Weiter nichts, heiligster Vater. Ueberall, wohin ich komme, heißt es: Leo est bonus pastor. — Leo ist ein guter Hirte.

Nachschrift. Heiligster Vater, ich bitte Ew. Heiligkeit, mich meinem Herrn anempfehlen zu lassen, qual ma per folgo como lo pregasti.(?) Er ist in Wahrheit ein redlicher Mann, betreibt die Vollendung der Arbeiten für Euch, unterzieht sich großen Anstrengungen, ist immer auf den Beinen und spornt uns an. Was die Auswahl der Arbeiter anlangt, so habe ich mit den fernen, barbarischen Ausländern viel auszustehen.

Adresse: An Seine Heiligkeit unsern Herrn, Leo den Zehnten, Pontifex maximus.

Welcher von den Schülern Raphaels hat diesen Brief aus den Niederlanden nach Rom gesandt?

II.

Als Albrecht Dürer 1520 nach den Niederlanden gegangen war, traf er im Mai 1521, seinem Tagebuche zufolge, in Antwerpen mit einem italiänischen Maler zusammen, den er Thomas Polonier nennt und in welchem, nachdem man ihn lange für eine unbekannte Person hielt, Tommaso Vincidore aus Bologna, ein Schüler Raphaels erkannt worden ist. „Item“, lesen wir in Dürers Reisetagebuche, „des Raphaels von Urbino Ding ist nach seinem Tode alles verzogen, aber seiner Dis-

cipuln einer, mit Namen Thomas Polonier,*) ein guter Mahler, der hat mich begerth zu sehen. So ist er zu mir komen, hat mir ein gulden Ring geschenkt, antiga, gar mit ein guten geschnitten Stein, ist 5 fl. werth, mir aber hat man zweifach geldt dafür wollen geben, dargegen hab ich ihm geschenkt meines besten gedruckten Dings, das ist werth 6 fl." Diese Stelle hat eine Unklarheit im ersten Satze. „Ding" ist ein Lieblingswort Dürers, womit er, wie unsere Stelle im weitern Verlaufe selbst zeigt, künstlerische Arbeit bezeichnet. Dies bestätigen so viele Stellen seiner Briefe und des Tagebuches, daß es unnöthig wäre sie anzuführen. Zwar wird das Wort einigemale auch allgemein genommen, niemals aber, wie Campe (Rel. S. 81, neben der Erklärung „Arbeiten") bemerkt, in der Bedeutung von „Werkstätte", welche Dürer, wo er sie meint, mit diesem Worte selbst bezeichnet. Thausing jedoch hat sich für diese Uebertragung erklärt, indem er**) schreibt: „Die Werkstatt Raphaels hat sich nach seinem Tode völlig aufgelöst." Auch das Thatsächliche widerspricht dem. Raphaels Werkstatt löste sich nicht auf. Giulio Romano und Francesco Penni traten als testamentarische Erben der Firma an Raphaels Stelle, führten dessen Arbeiten weiter und suchten neue zu erlangen. Vasari's Angaben hierüber bestätigt der von Pini zuerst publicirte Brief des Sebastian del Piombo, worin er Michelangelo Raphaels Tod mittheilt und ihm von den Anstrengungen seiner Schüler Nachricht giebt, neue Bestellungen zu erlangen. Es hätte aber gerade das Gegentheil von dem stattgefunden, was Thausing sagt, wenn „Ding"

---

*) In derselben Namensbezeichnung wurde Dürers, gleich seinem Vater aus Ungarn gebürtiger Onkel Niclas in Cöln Niclas Unger, oder der Maler Jacopo dei Barbari aus Venedig (Welschland) in Nürnberg Jacob Walch genannt.

**) Dürers Briefe und Tagebücher, S. 95. In Eitelbergers Quellenschriften. Wien, 1872.

hier „Werkstätte" bedeuten soll. Verachter übersetzt (A. Dürer in den Niederlanden) mit noch weniger Berechtigung: „De school van Raphael von Urbino is na zyne dood zar vermindered", und Narrey (Gazette des Beaux-Arts 1865) demgemäß „L'école de Raphael d'Urbin s'est considérablement amoindrie après la mort de ce grand homme". Von Eye (Leben und Wirken A. Dürers) faßt die Stelle so, als wenn die Schüler Raphaels sich nach seinem Tode zerstreut hätten. Mir scheint nothwendig, „Ding" auf die Arbeiten Raphaels zu beziehen und „verzogen" in der Bedeutung von differre, protelare zu nehmen. Wir gelangen so zu dem Sinne, daß die Fortführung von Raphaels Arbeiten erlahmte und hinausgeschoben worden sei. Ohne Zweifel mußte hier eine Verzögerung eintreten. Raphael war überhäuft mit Arbeit: nach seinem Tode aber konnte es sich höchstens darum handeln, das Angefangene zu vollenden, wobei es nun wesentlich langsamer ging. Trotzdem nahm das „Atelier Raphaels" neue Arbeiten an und vertheilte sie unter die vorhandenen Kräfte. Bei der allgemeinen Arbeitstheilung mußten auch die Teppiche, welche in den Niederlanden gewebt wurden, vergeben werden.

Bisher fehlte jedoch ein schärferer Beweis dafür, an wen.

Pinchart hatte*) zwar einen Brief Leo's X. drucken lassen, mit welchem ausgerüstet Tommaso in den Niederlanden auftrat. Datirt ist er vom 21. Mai 1520. Tommaso begiebt sich danach „in nonnullas Flandriae partes pro quibusdam nostris negociis". Ferner: aus den handschriftlichen Noten des Malers Francesco d'Ollanda zu einem Exemplare des Vasari von 1568, welches Raczynski in Madrid fand, ging hervor, daß Tommaso in den Niederlanden die Ausführung der Teppiche anvertraut war, welche nach Zeichnungen Raphaels dort

*) Bull. de l'Acad. Roy. de Belgique, XXI. Brux. 1865.

für den Pabst gewebt wurden. Pinchart, der*) auch dies zuerst bespricht, zieht daraus den Schluß, daß die bisherige Annahme, Raphaels Teppiche seien 1519 vollendet worden, irrthümlich sein müsse. Passavant, welcher Pincharts Artikel in seiner französischen Ausgabe wiederabdruckt, erwidert darauf jedoch mit Recht, Tommaso's Thätigkeit müsse sich, da die erste Serie schon 1519 vollendet war, auf die zweite Serie der Teppiche bezogen haben, welche nach Zeichnungen der Schüler Raphaels angefertigt wurden.

Indessen Recht hat Passavant doch nur insofern als er darlegt, es könne hier nicht von der ersten Serie der Teppiche die Rede sein; ob Tommaso aber gerade es war, der der Vollendung der zweiten Serie wegen, welche Darstellungen aus der Apostelgeschichte bringt, nach den Niederlanden ging, erhellte aus dem Vorliegenden nicht. Francesco d'Ollanda sagt**): Celui-ci s'appellait Bolonha, et s'étant rendu en Flandre afin d'y faire confectionner les tapis du Pape Leon X. d'après les desseins de Raphael et d'après les siens. Die Cartons der Teppiche aus der Apostelgeschichte sind aber nicht zum Theile von Raphael, sondern, Nachahmungen abgerechnet, einzig und allein von seinen Schülern. Und außerdem, diese Teppiche, von bedeutendem Formate, hatten schwerlich die Bestimmung, in einer Anzahl von zwanzig Stück, ein Zimmer zu bekleiden, welches Raphaels Schüler, Vincidore's Genossen, damals ausmalten. Es muß sich nämlich bei den im Briefe genannten Malereien um die Gemälde in der Sala Borgia handeln, das hauptsächlichste darunter die Constantinschlacht, mit deren Ausführung Giulio und Giovan Francesco nach Raphaels Tode fortfuhren. Tommaso Vincidore hätte, wenn meine Vermuthung zutrifft, die die Wand unter den Gemälden bis zum

*) Revue universelle von 1858.

**) Raczynski Dictionnaire, S. 136.

Fußboden herab bedeckenden Teppiche zugetheilt erhalten, und so begriffe sich auch die große Anzahl dieser Stücke, welche alle demselben Künstler zufielen. Es waren Teppiche von geringer Höhe und Breite und es ließe sich daran die Folgerung knüpfen, auch in den übrigen Gemächern des Vaticanes seien diese Stellen der Wände, unter den Malereien, in ähnlicher Weise bekleidet gewesen, woraus sich dann wieder erklären würde, warum die Bemalung der Mauer, wie sie hier heute vorliegt, spätern Malern erst aufgegeben wurde. Mit unserem Briefe hätte jene zweite Serie der großen Teppiche deshalb nichts zu thun. Das Wahrscheinliche ist, Vincidore habe neben den großen Teppichen der zweiten Serie, welche Francesco d'Ollanda Raphael zuschrieb, die im Briefe erwähnten kleinern Aufträge des Pabstes gleichfalls zu besorgen gehabt.

Von den Teppichen für das Bette, von dem am Schlusse des Briefes die Rede ist, d. h. für die Ueberdachung und Umkleidung desselben, welche damals sehr umfangreich ausfallen konnte, ist heute nichts mehr bekannt. Die Portraits des Pabstes und des Cardinales Medici, welche Vincidore in seinem Briefe als Durchzeichnungen verlangt, sollten ohne Zweifel dem berühmten großen Portrait, heute im Palast Pitti, dessen Original zu besitzen Florenz und Neapel im Streite liegen, entnommen werden, auf welchem Leo X. und hinter ihm der Cardinal Medici gemalt sind.

Anders verhält es sich mit denjenigen Stücken, welche der Schreiber des Briefes zuerst bespricht und zum Theile beschreibt. Die Angabe, es seien spielende Kinder und die Embleme der Medici darauf angebracht, leitet uns hier auf die Spur: eine Anzahl derartiger Compositionen aus der Schule Raphaels sind erhalten geblieben und liegen in Stichen des Meisters au dè vor, der sie mit der Bezeichnung „Rapha. Vr. in“ und unter dem Titel „tappezerie del papa“ gestochen

hat. Passavant führt sie*) als Werke des Giovanni da Udine an, indem er sich auf Vasari beruft. Beide Angaben jedoch werden auf unsern Brief hin nun zu berichtigen sein, denn es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß wir weder Raphaels, noch Giovanni da Udine's Arbeiten hier vor uns haben.

Das erste Blatt zeigt einen Löwen innerhalb einer strahlenden Sonne mit allerlei Amoren umher. Auf dem zweiten, das ich nur der Beschreibung nach kenne, sehen wir einen Strauß, auf dem ein Amor reitet, während ihm ein andrer Amor Federn auszieht, mit denen er sich den Kopf schmückt. Das dritte und vierte zeigen complicirtere Compositionen.

Das erste Blatt läßt sich leicht erklären. Unter dem von einer Strahlensonne umgebenen springenden Löwen steht ein geflügelter Liebesgott aufrecht da, in der Rechten einen Scepter, in der Linken ein gewaltiges Schlüsselpaar an einem Bande, auf dem Kopfe eine Krone tragend, während der rechte Fuß auf eine Weltkugel tritt. Zu beiden Seiten Amoren, welche ihm in großen flachen Schüsseln gemünztes Gold zutragen. Ueber dem Amor zur Linken, auf der Guirlande, welche den Hintergrund ausfüllt, ein aufblickender Adler; über dem andern ein Phönix in Flammen sichtbar. Hier also, ohne weitere Nebenbeziehungen, eine an Leo X. gerichtete, sehr verständliche Schmeichelei.

Zum zweiten Blatte ist zu bemerken, daß drei Straußenfedern das Emblem Lorenzo's bei Medici, des Vaters Leo des Zehnten waren. Beide Darstellungen stimmen zu des Briefschreibers eigner Andeutung seiner Erfindungen.

Das dritte Blatt stellt Amoren dar, welche in einem Walde spielen. In der Mitte einer, der sich einen Apfel an die Wange drückt, um ihn einem andern zuzuwerfen, welcher, rechts im Profil stehend, die Hände bereits geöffnet hat, um

---

*) Pass. franz. I, 337, vgl. 339, und II, 225.

ihn aufzufangen. Links sitzen Amoren, Kränze bindend, während andere ihnen abgepflückte Blätter zutragen. Im Hintergrunde, zwischen den ersteren beiden, ein Amor mit erhobenem Jagdspieß, als wolle er zustoßen. Hier ist die Handlung weniger klar.

Das vierte Blatt fordert noch entschiedener eine Erklärung. Eine mächtige, von beiden Ecken herabhängende Guirlande theilt die Bühne gleichsam. Vorn sehen wir zwei im Ringkampfe begriffene Amoren. Der eine beißt dem andern ins Ohr, während dieser, nach rückwärts greifend, dem ersteren den Daumen der Hand, mit der er ihn umschlungen hält, zurückbiegt oder umdreht, um ihn zum Loslassen zu nöthigen. Hinter der Guirlande stehen, zur Rechten und Linken dieses Paares, zwei Amoren und suchen die beiden Kämpfenden, indem sie, der eine mit einem Pfeile, der andre mit einem Bogen auf sie losschlagen, auseinander zu bringen. Außerdem noch ein kleiner Hund sichtbar, der einem der Beiden im Vordergrunde ins Bein beißt: ein Löwenhündchen mit Mähne, kahlem Hinterleibe und Puschel oben am Schwanze.

Bei diesen Compositionen bietet sich nichts, was auf Leo X. ginge, zugleich aber haben die Scenen zusehr speciellen Inhalt, als daß man sie nur im allgemeinen als „spielende Kinder" bezeichnen dürfte. Es muß etwas gemeint gewesen sein. Und es liegt etwas vor, womit sie offenbar in Verbindung stehen. Ich lasse die Beschreibung eines antiken Gemäldes gleich folgen, dem die einzelnen Züge entnommen sind, die „Liebesgötter des Philostratus", das sechste Capitel des ersten Buches, ein Stück, das zu seinen liebenswürdigsten und auch zu den bekanntesten gehört.

Der Gedanke des Bilderbuches des Philostratos ist, daß ein Pädagoge fingirt wird, welcher mit seinem Zöglinge eine Gallerie besucht und ihm erklärt was da zu sehen sei.

„Mit der Aepfelärnte, siehst du, sind die Liebesgötter be-

schäftigt. Sind ihrer aber viele, so darf dich das nicht wundern: sie kommen als die Kinder der Nymphen zur Welt und regieren alles Sterbliche; in so großer Anzahl aber, weil die Begierden der Menschen so Mannichfaltigem nachstreben. Der himmlische Eros aber soll sich im Himmel mit den Angelegenheiten der Unsterblichen beschäftigen."

„Fliegt dir nicht etwas wie Wohlgeruch von Früchten zu? Oder ist der Duft bei deiner Nase noch nicht angekommen? Aber gieb wohl Acht, sonst regnet es dir Aepfel auf den Kopf!"

„Der Garten ist hübsch abgetheilt und gerade Wege sind hindurchgezogen. Zartes Gekräute bedeckt den Boden, auf dem sich sanft liegen läßt. An den Zweigen aber hängen goldne Aepfel, gluthroth und sonnengelb, und reizen die kleine Gesellschaft, zuzugreifen. Ihre goldnen oder goldverzierten Köcher mit den goldnen Pfeilen darin haben sie an die Aeste gehangen und schwärmen frei und leicht umher. Ihre tausendfarbig bunten Kleiderchen aber liegen auf dem Grase. Kränze tragen sie nicht, sie haben am eigenen Haar genug. Ihre Flügel sind dunkelblau, bunt, oder golden bei einigen, und deren Geräusch klingt beinahe wie Musik. Was das für Körbe sind, in die sie die Aepfel lesen! Wie von Carneol, Smaragd oder leibhaftigen Perlen: die kann nur Hephästos gemacht haben! Leitern aber brauchte er ihnen keine zu machen, denn sie fliegen in die Aepfel selber hinein. Nicht zu reden, wie sie tanzen, um die Wette laufen, oder daliegen und schlafen oder sich an den Aepfeln wohl sein lassen. Sehen wir lieber, was dort los ist! Vier von den allerschönsten! Das eine Paar wirft sich Aepfel zu, das andere schießt mit den Bogen aufeinander. Böse scheinen sie sich nicht zu sein, denn sie bieten die breite Brust den Pfeilen dar. Da will uns der Maler etwas zu rathen aufgeben. Ob wir es wohl herausbringen? Das soll Liebe und Sehnsucht bedeuten! In denen dort, die mit den Aepfeln spielen, regt sich das erste Verlangen.

Der eine küßt einen Apfel und wirft ihn dem andern zu, und der, der ihn mit beiden Händen empfängt, wird ihn wieder küssen und zurückwerfen. Die beiden Bogenschützen aber treiben mit den Pfeilen die schon erwachte Liebe tief in die Herzen hinein. Und so säge ich: jene dort spielen mit der Liebe zum Beginn, diese hier geben ihr ewige Dauer. Dort aber die, um die ein ganzer Kreis steht um zuzusehen? Sie sind hart aneinandergerathen."

„Ich will dir erzählen wie es zuging, denn du möchtest das gar zu gern erfahren. Also: der eine hat seinen Gegner umflogen, ihn von hinten gefaßt und mit den Schenkeln umschlungen und will ihm mit den Armen den Athem auspressen; der aber hält standhaft aus und sucht sich von der Hand des anderen frei zu machen indem er ihm einen Finger umdreht. Denn wenn der eine Finger nicht mehr packt, müssen auch alle andern loslassen. Sein Gegner jetzt kann das nicht mehr aushalten und beißt ihm ins Ohr. Nun werden die Zuschauer zornig, weil er die Gesetze der Ringbahn übertreten hat, und bombardiren mit Aepfeln auf ihn los. Halt, der Hase dort soll uns nicht entwischen! Helfen wir den Eroten Jagd auf ihn machen! Er hat unter den Bäumen gesessen, Aepfel gefressen und halbgefressen liegen lassen. Sie jagen und scheuchen ihn. Der eine mit Händeklatschen, der zweite mit Gekreisch, der dritte indem er sein Kittelchen schwenkt. Sie fliegen über ihm her und schreien, sie laufen ihm zu Fuße nach, einer will sich eben auf ihn herabwerfen, da macht der Hase einen Seitensprung. Der aber hat es auf sein Hinterbein abgesehen, und gerade wie er ihn eben gefaßt hat, geht der Hase dennoch durch und nun stürzt Alles mit Gelächter übereinander, Kopfüber, Kopfunter ins Gras, jeder als einer der gern etwas gefangen hätte. Pfeile und Bogen aber gebrauchen sie nicht, denn sie wollen den Hasen für Aphrodite als ihr angenehmstes Opferthier lebendig fangen. —"

„Aber dort Aphrodite selber! Was, meinst du, hat die hier mit den Aepfeln zu thun? Siehst du jenen hohlen Felsen, aus dem eine dunkle Quelle heraussprudelt, goldhell und trinkbar, die sich im Garten vertheilt, um den Apfelbäumen zum Trunke zu dienen; dort erkenne mir die Aphrodite, welche die Nymphen dahin gestiftet haben, weil sie sie zu den Müttern der Eroten, den Müttern so schöner Kinder machte. Und den silbernen Spiegel und jene goldne Sandale und die goldnen Spangen, all das wurde ihr nicht umsonst dargebracht: es soll, wie eine Inschrift andeutet, der Aphrodite zu eigen sein und die Nymphen sollen es ihr geschenkt haben. Und die Eroten bringen ihr Aepfel zum Opfer und bitten, es möge ihr Garten ihnen immer so schön erhalten bleiben*).“

Auf den beiden letzten Stichen des Meisters mit dem Würfel erkennen wir Scenen aus diesem Capitel des Philostrat. Zugleich aber müssen Veränderungen auffallen, die er sich anzubringen erlaubt hat. Der Amor, welcher mit dem andern ringt, hat seinen Gegner nicht von hinten umschlungen, sondern von vorn umfaßt. Ferner: Philostratus sagt, die

---

*) Wem die Verschiedenheit meiner Uebertragung von der Goethe'schen auffallen sollte (XXX. Bd. 1840, vgl. Brief an Boisserée vom 1. Mai 1818), ohne daß ihm Philostratos' Buch selbst gleich zur Hand wäre, bemerke ich, daß Goethe den Schluß des Capitels zum Anfange gemacht und sich beim Uebersetzen mit der Freiheit bewegt hat, deren es ihm zu bedürfen schien, um dem Ganzen den wirklichen Duft der griechischen Sprache zu verleihen. Ebenso war er bei Cellini's Leben verfahren. Vergleicht man den italiänischen und Deutschen Text, so erscheint Goethe's Uebersetzung nur als eine Umschreibung; liest man die Uebersetzung allein, so empfängt man vollkommen den Eindruck, welchen die Lectüre des Italiänischen des 16. Jahrhunderts in uns zurückläßt. Mit der gleichen Kunst hat er den Geist des Philostratos wiedergegeben, zu welchem ihm, Herrn von Loepers Mittheilung zufolge, die ich mir hier zu benutzen erlaube, Riemer und Prof. Hand die nöthigen Vorarbeiten lieferten. Wie wunderbar Goethe überhaupt die innere Musik der griechischen Sprache vertraut war, zeigen die in griechischen Metren gedichteten Scenen des zweiten Theiles des Faust.

Eroten trügen keine Kränze, während wir den einen hier mit dem Kranze im Haar dasitzen sehen. Ferner: statt Aepfel zu pflücken, pflücken sie Zweige, um Guirlanden zu winden, wovon ebenfalls bei Philostratus nichts zu lesen ist. Und ferner: statt mit Aepfeln auf die Ringenden zu werfen, schlagen die beiden Amoren mit dem Pfeil der eine, mit dem Bogen der andre auf das kämpfende Paar los. Und endlich: statt mit Pfeil und Bogen auf einander zu schießen, steht sich dieses zweite Paar der Streitenden mit kurzen Wurfspießen gegenüber. Trotzdem kann kein Zweifel sein, daß Philostratos' Capitel hier zu Grunde lag.

Ist der Künstler absichtlich vom griechischen Texte abgewichen, oder sollte er ihn gar nicht vor Augen gehabt haben? Es könnte Nachahmung bei ihm vorliegen. Diese Vermuthung bekräftigen eine Anzahl Zeichnungen, welche entweder von Raphael selbst oder in Copien nach ihm vorhanden sind: Blätter in Wien, Paris und Oxford, auf denen wir eine umfangreichere und dem Texte mehr entsprechende Darstellung dieser Scenen vor uns haben. Ruland führt sie in seinem Cataloge der Windsor-Sammlung als „playing children“, Passavant als „spielende Kinder“ an.

Zuerst das Pariser Blatt. Es enthält in zusammenhängender Composition die drei Scenen: des Ringens, Aepfelzuwerfens und der Hasenjagd. Hier fehlt nichts. Die reizende Freiheit der Erfindung läßt Raphael als den Urheber erkennen, obgleich das vorliegende Blatt eine von fremder Hand gemachte Copie seiner eignen Skizze ist. Die Ringenden entsprechen in ihrer Stellung dem Stiche des Maître au dè, dagegen sehen wir die beiden Amoren, zur Rechten und Linken, genau wie Philostratos erzählt, mit Aepfeln auf den loswerfen, welcher durch den Biß ins Ohr die Gesetze der Ringbahn übertritt. Noch ächter raphaelisch möchte man die Hasenjagd nennen, von der der Künstler vielleicht auf einem der nicht

erhaltenen oder von Maître au dè nicht gestochenen Stücke Gebrauch gemacht hatte.

Sehr hübsch nun sind die Varianten, welche die Blätter von Wien und Oxford gewähren. Diese beiden Federzeichnungen stehen in so enger Verwandtschaft zueinander, daß eine von ihnen fast nothwendig als Fälschung erscheinen müßte: bei näherer Betrachtung jedoch habe ich sie als unabhängig von einander erkannt. Jede zeigt zum Theil andre Scenen: Aepfelauflesende Amoren und einen der schlafend daliegt, daneben jedoch einen doppelten Versuch, das ringende Paar genau textentsprechend darzustellen. Philostratus ließ den einen Amor den andern von hinten fassen: der Stich des Maître au dè und Raphaels vorhin besprochenes Pariser Blatt dagegen das Paar Brust gegen Brust umschlungen erscheinen: hier jetzt die wiederholte Absicht, so zu zeichnen, daß einer den andern von der Rückseite packt.

Vielleicht waren all diese Zeichnungen als ein Theil des Nachlasses Raphaels in Vincidore's Hände gerathen, der, ohne zu wissen wonach sie gearbeitet waren, oder ohne aus andern Rücksichten sich an Philostrats Worte genauer zu binden, für seine Zwecke daraus entnahm was ihm paßte und nach Gutdünken umgestaltete. Raphael selber lernte den Philostratos wahrscheinlich 1517 kennen, wo dessen Werke zum erstenmale gedruckt herauskamen*). Was er mit diesen Zeichnungen vorhatte, wissen wir nicht. Sie enthalten nichts fertiges, es sind nur hingeworfene Scenen, von denen sich nicht vermuthen läßt, wofür sie bestimmt waren, und welche Niemand bisher mit Philostrat in Verbindung gebracht hat.

Nach allem, was hier von mir vorgebracht worden ist, scheint mir der Zusammenhang der beschriebenen Compositio-

---

*) Ich habe anderweitig nachgewiesen, daß Raphaels Galatea mit Philostratos nichts zu thun hat.

nen mit den im Briefe an Leo X. angedeuteten so ziemlich erwiesen zu sein. Der strikte Beweis für Vincidore fehlt allerdings, und ich suche der Sache deshalb noch von einer andern Seite beizukommen. Es findet sich auf dem einen Blatte des Maître au dè etwas, das weder Philostratus noch Raphael verdankt wurde, gleichwohl aber eine Entlehnung ist und zwar eine, welche, wenn man es zugeben will, auf ein persönliches Verhältniß des Meisters dieser Teppiche zu Albrecht Dürer hinweist.

Auf Stichen, Holzschnitten und Zeichnungen Albrecht Dürers begegnen wir, bei verschiedenen Gelegenheiten, ganz besonders beschaffenen kleinen Kötern. Ein dachsartiger Teckel und ein Löwenhündchen mit kahlem Hinterkörper und nur einem Puschel an der Schwanzspitze nehmen darunter die vornehmste Stelle ein. Die Madonna mag der Elisabeth begegnen, sie mag still sitzen mit dem Kinde, sie mag in Wochen liegen oder ihre Mutter mit ihr selber in Wochen sein: meistens ist unser Teckel oder unser kleines Löwenhündchen dabei und zwar unter den Hauptpersonen.

Nun fanden wir bei den ringenden Eroten des Maître au dè den Zug, daß dem, der den andern ins Ohr beißt, wieder ein Löwenhündchen in die Ferse beißt. Ich dachte, woher kann der Künstler das genommen haben? Und erkannte in dem Hündchen Dürers kleinen Hund wieder. Sollte Dürer außer seiner Frau und Magd auch sein Löwenhündchen in die Niederlande haben mitgehen lassen?

Doch auch dies ließe sich anders erklären. In Dürers Tagebuch fanden wir, nach dem Berichte über den von Thomas Polonier ihm geschenkten antiken Stein, „dargegen hab ich ihm geschenkt meines besten gedruckten Dings, das ist werth 6 fl." Auf jenes Hündchen hin möchte man fast mit Sicherheit behaupten, das Leben der Maria, worin der Hund

öfter vorkommt, habe sich unter diesem „gedruckten Ding“ befunden. Aber es bedarf dieser Conjectur nicht einmal. Wir erinnern uns, daß gerade das Leben der Maria von Marc Anton nachgestochen worden und so längst zur Kenntniß der italiänischen Künstler gekommen war.

Tommaso Vincidore konnte also auf viel direkterem Wege zu Dürers kleinen Hunden gelangt sein. Wie dem nun sei: da der Teppich gerade zu der Zeit entstand, wo Vincidor mit Dürer zusammentraf, und da das Hündchen zu so auffallendem Ueberfluß in die Composition hineingebracht worden ist, so bleibt das Gefühl nicht ganz abzuweisen, als habe Dürer eine kleine internationale Höflichkeit damit erwiesen werden sollen. Fast ebenso auffallend ist auf dem ersten der beschriebenen Stiche des Maître au dè der Schlüsselbund in den Händen des mittelsten, die Krone tragenden Amor. Denn eigentlich bedürfte es doch nur eines einzigen Schlüssels, um die Macht des Pabstes als Nachfolger Petri anzudeuten. Auch dieses Bund finden wir bereits auf einem Blatte des Lebens der Maria in der Hand des einen der kleinen Genien, die da von Dürer angebracht worden sind, und es könnte wiederum von hier aus das Motiv in die Composition des Italiäners hinübergenommen sein.

Zu bemerken wäre endlich noch, um für Commentirung des Briefes nichts auszulassen, daß der päbstliche Gesandte, von dem darin die Rede ist, Hieronymus Aleander war, Bibliothekar des Pabstes, der im Juli 1520 als Nuntius mit Caraccioli nach Deutschland geschickt, beim Erzbischof von Mainz das Verbrennen der Bücher Luthers und die Maaßregeln gegen Hutten erwirkte und sich sodann am Hofe Carl des Fünften zu halten hatte. Bei ihm war ein besonderes Interesse für die vom Pabst bestellte Kunstarbeit vorauszusetzen. Die Rührigkeit seines Wesens, wie der Verfasser des Briefes ihn schildert, stimmt zu seinem Charakter, über dessen

gute und schlechte Seiten in Erasmus von Rotterdams Briefen genug zu lesen ist.

Aleander könnte es gewesen sein, welcher jenen offnen Empfehlungsbrief mitbrachte, mit welchem Vincidore in den Niederlanden erschien so daß die oben angemerkte dunkle Stelle, „qual ma per folgo“ nun zu erklären wäre, il quale m'ha raccommandato per il foglio come lo pregasti: der mich, deinem Wunsche gemäß, durch einen Brief empfohlen hat.“

III.

Die Compositionen nach Philostratus bieten nicht die ersten Eroten dar, denen wir bei Raphael begegnen. Zu Zeiten, wo er weder Philostrat, noch Lucian, nach dessen Angaben er das antike Werk des Aëtion, die Hochzeit der Roxane, mit den schönsten Liebesgöttern darauf, die sich denken lassen, zu restituiren versuchte, noch Apulejus kannte, nach dessen Psychemärchen er die Farnesina malte, hat er Eroten auf seinen Gemälden angebracht. Auf der ersten Skizze zur Disputa sehen wir Liebesgötter ein Wappen an die von links in das Gemälde hineinragende Architektur anbinden; durch die Zweige des Lorbeerhaines auf dem Parnaß schwirren Liebesgötter, wie eine der früheren Skizzen, nach der Marc Anton gestochen hat, die Composition zeigt. Vor Allem aber: die allegorischen Personen der Decke in demselben vaticanischen Zimmer weisen eine Umgebung der schönsten Eroten auf, welche mannigfache Dienste als Träger von aufgeschlagenen Büchern oder sonst als himmlische beschwingte kleine Pagen zu leisten haben, und auf der Disputa selber werden von den leiblichen Brüdern dieser beflügelten Kindergestalten die geöffneten Evangelien aufgeschlagen hoch gehalten durch die Luft getragen. Doch „leibliche Brüder“ sagt zu wenig. Denn diese Flügelkinder der Disputa sind die leibhaftigen Amoren selber, welche auf jener ersten Skizze des Parnaß die Zweige des Lorbeer-

wäldchens des Apollo durchflatterten und die vom Künstler von dort fortgenommen und auf die Disputa zu andrer Dienstleistung versetzt worden sind.

Aber wie kommen Eroten auf die Disputa? Es müssen doch wohl Engel sein? Raphael hat viel mehr gethan! —: auf dem ersten Entwurfe der Gestalt der Poesie für die Decke der Camera della Segnatura, wie eine Zeichnung sie zeigt, welche ebenfalls Marc Antons Stiche zu Grunde liegt, sehen wir neben der allegorischen Göttin einen kleinen nackten Flügelknaben auf dem Gewölke stehen, der später bei der Umarbeitung der Darstellung durch einen anderen ersetzt wurde, dann aber an einer Stelle wieder auftaucht, wo man ihn kaum vermuthen würde. Es befindet sich in Düsseldorf jener wunderbar gearbeitete Kupferstich, den man mit Recht dem Grabstichel Raphaels selbst zuschreibt und der vielleicht die erste Form der Madonna di Fuligno zeigt. Hier erblicken wir den Liebesgott, der einst neben der Poesie stand, als Christkind wieder, das neben der Jungfrau Maria auf dem Gewölke thront. Die Frage erhebt sich, aus welcher Gesinnung heraus Raphael so verfahren sei. Ob er sich bewußt war, was er that. Ob er der erste war, der Eroten, Engel und Christkinder so aus demselben Brunnen holte.

Es ist nöthig, um ein paar Jahrhunderte nach rückwärts zu greifen.

Im Bereiche der byzantinischen Kunst sind die Engel jugendliche Gestalten, welche Jünglings- und Jungfrauenhaftes in sich vereinigen, in faltenreiche Gewänder gehüllt und mit Flügeln von bedeutender Spannweite. In der Hand tragen sie Stäbe. Die Tendenz ist, ihre Formen ins Riesenhafte gehen zu lassen. Dies jedoch nur bei den Engeln, welche auf ihren Füßen stehen. Umschweben sie das Kreuz oder bilden sie die Glorie der höchsten himmlischen Persönlichkeiten, so ist ihre Figur kleiner und die Hände sind frei; übrigens die gleiche

Auffassung. Sie scheinen sämmtlich Geschwister aus derselben Familie. Sie haben dieselben starrfreundlichen Züge, der gleiche ruhige Pulsschlag scheint sie zu bewegen. Sie sind Beamte, welche die Würde himmlischer und irdischer Befugnisse in sich vereinigen. Wie ungeheure Wächter des Gottesdienstes waren ihre Gestalten so in die colossalen Gewölbezwickel der Sophienkirche hineingemalt. Sie haben nichts von eigner, individueller Seelenthätigkeit. Sie bilden die bloße Begleitung dessen, was von den höchsten Mächten gethan wird.

So sind sie von der italiänischen Kunst im Lauf des 13. Jahrhunderts aufgenommen worden*).

Sofort gewahren wir, wie sie auf dem neuen Boden, in den sie verpflanzt worden sind, aus ihrer feierlichen Einfachheit und Zurückhaltung heraustreten. Die demokratische freie Bewegung der aufblühenden Städte des Westens, in denen bürgerliche und unabhängige Meister als Maler und Bildhauer zu arbeiten beginnen, während bis dahin nur Geistliche die künstlerische Arbeit gethan hatten, kommt auch ihnen zu Gute. Man muß, um das bei Cimabue zu erkennen, freilich seine Werke nicht mit denen der Späteren, sondern mit den byzantinischen vergleichen. Bei Cimabue's Freskogemälden in Assisi, (welche, Dank der Freilegung der dortigen Kirche und der Möglichkeit, Photographien zu nehmen, in andrer Weise heute als früher der genauesten Betrachtung offen stehen) sehen wir bei den Scenen des Neuen Testamentes die Engel in lebendiger Weise eingreifen. Sie nehmen eine Stellung ein, die sich der des Chores in der antiken Tragödie vergleichen läßt, welcher zwischen der Handlung und dem Zuschauer den Vermittler spielt. Bei der Trauer um den Leichnam Christi

*) Ohne Zweifel hatte sich bei diesen Engeln, wie bei anderen Figuren, in Italien eine von Byzanz unabhängige künstlerische Tradition erhalten, die jedoch, wo es sich um Darstellung des großen Zuges der Entwickelung handelt, von so geringem Einfluße zeugt, daß sie übergangen werden kann.

oder bei seiner Himmelfahrt erscheinen fliegende Engel, welche mit Blick und Handbewegung sich an die Betrachtenden wenden und, leidenschaftlich ergriffen selber, zu leidenschaftlicher Theilnahme einladen.

Bei Giotto ist dies bereits zum Principe ausgebildet. Um und über den Leichnam Christi flattert eine Schaar Engel, die in den Gesten wüthender Verzweiflung das darstellen und herausfordern, was bei dieser Scene zu empfinden sei. Auch seine ins Riesenhafte strebenden sitzenden und stehenden Engelgestalten haben menschlich mannigfaltigere Stellungen. Nicht, wie bei den Byzantinern, scheinen sie mit ruhigen Gesten und Blicken oder einzelnen Worten nur einzugreifen, sondern eine Art menschlicher Sprache bereits ist ihnen zugetheilt. Dante's Gedicht bietet die beste Erläuterung dieser Engel. Bei Dante besonders zeigt sich, wie in ihnen das Riesenhafte noch vorwaltet, wie ihre ausgebreiteten Flügel alles menschliche Augenmaaß überbieten; dennoch wieder zeigen sie sich beweglicher und menschlicher als jene starren Schatten der byzantinischen Kunst.

Im Laufe der drei Jahrhunderte bis zu Raphael gewahren wir nun, wie die Engel mehr und mehr menschliche Eigenthümlichkeiten annehmen. Als Theilnehmer der himmlischen Glorie mit der Musik der Sphären beauftragt, die sie im Gesang oder mit Instrumenten ausführen, zeigen sie sich bald ganz in der Stellung irdischer Musikanten. Als Engel, welche der Jungfrau die Geburt Christi verkündigen, rücken sie in immer vertraulichere Nähe zu Maria. Bereits im Anfange des 15. Jahrhunderts sehen wir die Engel zuweilen so natürlich, bürgerlich, menschlich gemalt, daß es der Flügel und der schwebenden Stellung ausdrücklich bedarf, um uns daran zu erinnern, wen wir vor Augen haben. Die Gewänder verlieren ihre Allgemeinheit und passen sich irdischem Schnitte an. Altersunterschiede werden dargestellt, körperliche Abzeichen treten vor,

verschiedene Farbe des Haares, Eigenthümlichkeit der Bewegung. Dennoch, wenn wir die Production dieser drei Jahrhunderte zusammenfassen: eine Reihe von entscheidenden Zügen bleibt den italiänischen Meistern gemeinsam. Niemals sehen wir die Unbestimmtheit, ob wir Jünglinge oder Jungfrauen vor uns haben, absichtlich aufgegeben, niemals auch werden die Kinderengel ganz Kinder. Eine gewisse Zartheit und Schlankheit erhebt diese stets über die niedrigste Stufe der Kindheit, während sie jene, nach der andern Seite hin, immer noch innerhalb der letzten Grenzen des Kindlichen festzuhalten scheint. Die Gedanken und Empfindungen, welche die wechselnden Zeiten der früheren menschlichen Entwicklung mit sich bringen, sollen ausgeschlossen bleiben. Die Engel repräsentiren einen über diese Wandlungen erhabenen Standpunkt.

Und ferner. Niemals, obschon sie an der Handlung theilnehmen, drängen sich diese Engel vor, wo sie auftreten. Sie scheinen zu nahen wie Wolken oder Wölkchen, die der Wind näher oder davon treibt. Sie mischen sich mit den Menschen, berühren sie aber nicht. Sie verlieren nie den Character einer bloßen Erscheinung. Wo sie innerhalb von Gemächern auftreten, sind sie da: sie sind nicht erst durchs Fenster oder die Thüre gekommen; wo sie am Himmel, im Gewölk erscheinen, sind sie nicht wie Vögel auf ihren Flügeln von unten her hinaufgeflogen, sondern aus unergründlicher Höhe haben sie sich niedergesenkt.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts tritt in dieser Darstellungsweise eine fundamentale Veränderung ein.

Sehr früh schon finden wir in Italien in den die Umrahmungen der Gemälde bildenden Ornamenten kleine nackte, geflügelte Kindergestalten angebracht, die mit den Compositionen der heiligen Scenen nichts zu thun haben, sich dennoch aber nahe genug an sie herandrängen. Im 13. und 14. Jahrhundert bleibt ihnen diese Stellung außerhalb der Gemälde,

im fünfzehnten jedoch beginnen sie an den dargestellten Scenen selber theilzunehmen.

Ich wähle, um zu zeigen, um was es sich handelt, zwei Kunstwerke aus, die ich als maaßgebend beschreiben werde, obgleich mehr als hundert ähnliche vielleicht mit demselben Rechte hätten ausgewählt werden können, die auch weder als die frühesten ihrer Art oder als solche dastehen, denen ein besondrer Einfluß auf nachahmende Künstler beizumessen wäre, sondern die ich nur nehme, weil sie mir zuerst in den Sinn kamen: ein in d'Agincourts Werke abgebildetes Titelblatt eines in Florenz für Matthias Corvinus in Miniatur ausgeführten Brevieres vom Jahre 1492, und Luca Signorelli's Jüngstes Gericht in Orvieto, von dem neuerdings Alinari's prachtvolle Photographien erschienen sind.

Wir haben dort ein Portal vor uns, dessen innere Rückwand den Titel des Brevieres als eine von zwei knienden Engeln zu beiden Seiten aufrecht gehaltene Inschriftentafel zeigt. Diese Engel sind völlig bekleidet, sogar mit Aermeln am Gewande. Ueber dieser Tafel, als hinterer Abschluß der casettirten Wölbung, welche den oberen Theil des Portales bildet, eine Verkündigung Mariae: der Engel hier gleichfalls im althergebrachten Sinne. Dagegen der äußere Rand der oberen Wölbung des Portales, ihres Daches, als wären es bildhauerische Theile der Architektur, dicht besetzt von kleinen nackten, geflügelten Kindergestalten, durchaus im Character antiker Amorinen. Und als drittes Element dieser Composition, ganz vorn, zwischen den beiden Säulen welche das Portal tragen, ein auf der Erde sitzender kleiner Knabe ohne Flügel, mit einem leichten Kittelchen bekleidet, eine Weintraube im Schooße haltend und mit einem Affen im Streite, der mit langer Leine an eine der Säulen festgebunden ist, und der dem Jungen mit der einen Hand ins Haar greift, ihm mit der anderen einen Apfel vorhält, den er ihm wohl entrissen

hatte. Verglichen mit späteren Darstellungen bildet dies Tableau etwas Gewöhnliches. Verglichen mit früheren Werken aber zeigt es eine bedeutende Neuerung. Amoren und Engel auf demselben Blatte und schließlich ein spielendes Kind, das weder Amor noch Engel ist. Und doch das Ganze so gestaltet, daß man denken könnte, jene Engel, welche die Tafel halten, und jene auf dem Rande des Daches oben könnten den Einfall haben, jeder, seine bisherige Stellung aufzugeben und mit dem Kinde unten zusammensitzen, um gemeinsam die Weintraube zu verzehren. Trotzdem aber schon darin, daß jene Amorinen in gewissem Sinne bloß als äußeres Ornament der Architektur, das spielende Kind aber als ein Zusatz erscheinen könnte, durch welchen jene ächten Engel in älterer Manier wiederum mehr zur architektonischen Beigabe der Tafel würden, während die Verkündigung darüber nur als gemaltes Bild gölte, sieht man die Absicht des Künstlers, die drei Elemente: Amorinen, Engel, spielendes Kind, gesondert zu halten.

Luca Signorelli's Jüngstes Gericht im Dome von Orvieto ist aus dem Jahre 1499 und den folgenden. Es besteht nicht aus einer einzigen Composition, sondern es haben die verschiedenen Momente des großen Ereignisses auf eine Anzahl Wandflächen vertheilt werden müssen. Da, wo die Seligen zur himmlischen Herrlichkeit emporgehoben werden, sehen wir die Engel der älteren Ordnung in ihrer vollsten Entfaltung. Sie bilden ein auf Wolken sitzendes Orchester mit verschiedenen Instrumenten. Nicht nur spielend und singend aber, sondern einer der schönsten Engel darunter sitzt da indem er sein Saiteninstrument stimmt, auf dem er mit der einen Hand die Saite anzieht und mit der andern sie leise anschlägt, um zu hören ob der Ton der richtige sei. Andere streuen Blumen, noch andere heben die Verklärten an den Händen empor: alles natürlich menschlich gedacht und dargestellt. Dabei diese Engel in voller jungfräulicher Bildung.

Da, wo die Todten aus den Gräbern aufsteigen, zwei gewaltige, fast nackte, männliche Engel, straff auf dem Gewölk stehend und aus langen Trompeten den erweckenden Klang hinabsendend. Diese beinahe nackt, nur von ein paar flatternden Gewandstreifen bedeckt; um sie her, als Theile der Wolken gleichsam auf denen sie stehen, eine Fülle flatternder Kinderengel in der Gestalt von Amorinen, unbetheiligt jedoch an dem was sich ereignet. Noch auffallender wird das menschliche Element bei den größeren Engeln jedoch auf der dritten Darstellung sichtbar, wo die Verdammten vom Himmel abgewehrt und in die Hölle gestoßen werden: hier drei männliche Engel in voller schwerer Eisenrüstung wie die damalige Zeit sie mit sich brachte, und nur durch die großen Flügel als „himmlische" Krieger gekennzeichnet. Auf dem Felde endlich, wo die letzte Vernichtung der menschlichen Dinge dargestellt wird, sehen wir die nackten Flügelkinder wieder auf die ornamentale Außenseite des Gemäldes verwiesen, indem sie eine Schrifttafel über der Thürwölbung, welche von diesem Gemälde umschlossen wird, festhalten. Hier auch sind diese Kinderengel, wie beim Brevier des Matthias Corvinus, am deutlichsten im antiken Sinne gehalten.

Wir brauchen nicht weit zu suchen, um die Herkunft dieser Amorinen zu erforschen.

Wie mit dem Eintreten der europäischen Ansiedler in fremden Erdtheilen eine Anzahl von Gewächsen, die Niemand wissentlich angesäet hatte, sondern deren Keime mit den neuen Menschen und ihren Geräthen ohne weitere Vorsorge mit herübergekommen waren, auf den Feldern aufzusprießen und sich zu verbreiten beginnen, so sind mit dem Wiederaufleben der antiken Cultur in Italien die Amorinen in die italiänische Kunst hineingetragen worden.

Bekannt ist, welche Rolle sie in der antiken Kunst spielen. Während in der ältesten griechischen Plastik und Malerei Eros

als ein Gott erscheint, dem außer seiner kindlichen Gestalt nichts kindliches oder kindisches anhaftet, kommen in der alexandrinischen Kunst die Eroten als ein Element auf, das in ganz neuer Verwendung den Künstlern bald unentbehrlich wird. Sie vermitteln eine Darstellung der Ideen, in der sich, von den großartigsten bis zu den frivolsten Gedanken, Alles indirect gleich graziös sagen ließ. Um den Begriff der Stärke zu geben, bedurfte es keines Hercules mehr: ein Amor mit Keule und Löwenhaut sagte dasselbe. Alle menschlichen und göttlichen Verhältnisse sehen wir bald durch solche Flügelkinder travestirt und im Laufe der Jahrhunderte war diese Art, die Dinge auszudrücken, eine so natürliche geworden, daß wir sie ohne Nebengedanken überall angewandt finden. Die Amorinen waren für die Sprache der Kunst das geworden, was in der gesprochenen Sprache Präpositionen, Conjunctionen oder Flexionsendungen sind, welche ihren eigentlichen ersten sinnlichen Werth ganz verloren haben und nur noch dazu dienen, um Sätze und Formen zu bilden. „Ein angenehmes Mehr als Nichts“ nennt Herder sie. Wie wir bei Goethe's Versen:

Luna bricht durch Busch und Eichen,
Zephyr meldet ihren Lauf

keine Diana sehen, welcher ein Zephyr voranflattert, sondern nur den Mond erblicken, der durch das leisebewegte Laub des nächtigen Waldes leuchtet, so war der antiken Welt das eigentlich Persönliche beim Anblick dieser Liebesgötter völlig aus dem Sinn gekommen. Bei einem liebenden Paare nur Ihn und Sie darzustellen ohne einen Amor dazwischen, der Sie am Gewande zu Ihm hinüberzieht, wäre in manchen Werkstätten antiker Künstler vielleicht unerhört gewesen. Und so haben die jeder Darstellung ihrer Gedanken durch die bildende Kunst abholden frühesten Christen, neben anderen hergebrachten, in unserem Sinne krass heidnischen, ornamentalen Figuren, unbedenklich Amoren zur Verzierung ihrer Sarkophage ange-

wandt. Mit den Engeln des Evangeliums hatten sie nichts zu schaffen.

Diese Eroten sind wahrscheinlich nie ausgestorben. In allen Jahrhunderten wohl hat man sie als Ornamente angebracht. Cimabue brauchte ihretwegen sich nicht erst nach Byzanz zu wenden: sicherlich bot Italien selbst genügende Muster für Eroten dar, welche mit Blumengewinden verbunden waren. Und nun ist zu beobachten, wie sie vom Rahmen der Gemälde allmählich in die Gemälde selber kommen. Auf allerlei leeren Stellen siedeln sie sich zuerst bescheiden an. Weil sie so bequem sind, holt man sie mehr und mehr herbei und theilt sie den älteren, fest ansässigen Engeln zu. Allmählich nehmen sie an deren musicalischer Thätigkeit Theil. Verfolgen läßt sich, wie sie diesen Zweig der himmlischen Thätigkeit zuletzt völlig an sich reißen. Der Abschluß der Bewegung ist, daß die Engel der älteren Ordnung dauernd zurückweichen, seltner und seltner zum Vorschein kommen und fast zu Ausnahmen werden, und sich nur da noch zeigen, wo man ihrer ausdrücklich bedarf, während der Massendienst so zu sagen den Eroten anheimfällt.

Diesen Kampf im Einzelnen nachzuweisen, scheint Anfangs unmöglich. Die Fülle an Denkmalen ist zu groß, ihre Entstehungszeit in vielen Fällen unsicher, ihr innerer Zusammenhang unter sich nicht zu verfolgen, wenn er auch oft offenbar scheint. Dennoch ließe sich ein Weg zur Untersuchung wohl herstellen. Es müßten die bedeutenderen Meister vorerst ausschließlich untersucht werden. Sie gehen ihre eigenthümlichen Wege. Donatello, Della Robbia und Mantegna sind diejenigen, welche für die musicirenden Engel am Fuße des Thrones der Maria und an andern heiligen Stellen den democratischen Straßenkindertypus aufbrachten, der die antiken Amorinen kräftiger in moderne Formen hineinzog und vollends populär machte. Die Norditaliener bilden dies zumeist aus, es lassen

sich hier die reizendsten Variationen bis zu Spielereien hinein verfolgen, während man in Florenz und Rom, wo der Naturalismus niemals durchdringen konnte, die antike Gestaltung reiner beibehielt. Die Engel des Fra Bartolommeo aber kommen den Amorinen schon so nahe, daß die Generation dieselbe zu sein scheint. Den durchschlagendsten großen Umschwung jedoch bewirkte Michelangelo's Decke der sixtinischen Capelle, wo die schwebenden Kinder, welche Gottvater umgeben, und diejenigen, welche den Sibyllen und Propheten zu mannigfacher Dienstleistung beigegeben sind, ganz und gar der nämlichen Form entsprungen zu sein scheinen. Von jetzt an sind die alten byzantinischen Engel dem Principe nach als beseitigt zu betrachten und nur in einigen wenigen Aemtern halten sie sich noch: am längsten bei der Verkündigung; indessen um aus diesen Positionen über kurz oder lang gleichfalls durch eine neue Schöpfung erwachsener Engelgestalten verdrängt zu werden, welche, wie die Amorinen, der Antike entstammten. Leonardo da Vinci hatte hier einen eigenen Weg zu finden gesucht. Von dem ersten Engel an, den er auf Verrocchio's Taufe Christi gemalt haben soll, bis zu den Begleitern der Maria in der Basalthöhle, hat er eine Reihe wundervoller Gestalten erfunden, welche wir allerdings bei einzelnen Malern der späteren Zeit nachgeahmt finden, aber welche nicht in der Weise breit in die spätere Kunst hineingeflossen sind, wie die Gestalten Michelangelo's. Michelangelo war es, der, was die Mischung der antiken Kunst mit der hergebrachten Cultusmalerei anlangt, Raphael auf dem Gewissen hat. Unter seinem Einflusse kam der Jupitertypus in die Gestalt und das Antlitz Gottvaters hinein, den Dante übrigens schon den sommo Giove genannt hatte, und den christliche Dichter der Raphaelischen Zeit einfach mit Tonans lateinisch bezeichnen. Michelangelo war es, der Christus auf dem Jüngsten Gerichte mit dem Antlitz und Haarschmuck eines antiken Apollo malte.

Raphael wurde aus ganz andern Anfängen, die wir auf seinen peruginischen und florentinischen Gemälden sehen, als er endlich Rom betrat in diesen Strom hineingerissen.

Und deßhalb, wenn er zu den Evangelienträgern auf der Disputa kleine Eroten verwendet, die er vom Parnaß herüberflattern ließ, wo sie vorher nisteten, so folgte er nur den Gedanken seines Jahrhunderts und derer, für deren Augen seine Werke bestimmt waren.

IV.

Mit dem jedoch was Raphael an Engeln und Eroten malte, war die Entwicklung dieser Dinge nicht zu Ende. Ein abermaliger Umschwung noch bereitete sich vor.

Raphael allerdings hatte Erotenengel und bekleidete Engel der älteren Ordnung ohne Unterschied verwendet. Auf der Disputa schweben bekleidete größere Engel in den höchsten Regionen, während die Gewölke um sie und über und unter ihnen von Kindern belebt, fast von ihnen gebildet sind. Auf der Vision des Ezechiel treten sie gleichfalls, wie ältere und jüngere Geschwister, dicht nebeneinander auf. Auf der Madonna del pesce haben wir im Schutzengel des jungen Tobias das schönste Beispiel eines großen bekleideten Engels der älteren Ordnung; das schönste Beispiel eines Erotenengel dagegen zeigt sich in dem die Tafel zur Inschrift haltenden Engel der Madonna von Foligno. Noch lieblicher sind die beiden kleinen Gestalten unter der Dresdner Madonna. Aber es muß bei Raphael hervorgehoben werden: er verliert den visionären Character der Engel nie aus den Augen. Raphael beweist auch hier sein Verständniß für das Durchschnittsgefühl in Betreff der menschlichen Dinge. Man ertappt ihn niemals auf einem Raffinement. Michelangelo läßt von den Engeln, welche bei der Schöpfung der Erde Gottvater als tragendes Element umgeben, einen sein Gewand kapuzenartig über den Kopf

ziehen als blendete ihn der Glanz des höchsten Wesens. Der Zug ist als eine Eigenthümlichkeit Michelangelo's schön und bedeutend, für die Darstellung des hohen Momentes aber klein und unpassend. Niemals würden Raphael oder Lionardo dergleichen gethan haben. Nun aber wird von anderer Seite auch diese ideale Schranke durchbrochen und den Erotenengeln eine Freiheit gegeben, die über die bisherige weit hinausgeht. Und hier führt uns unser Weg in den Aepfelgarten der Aphrodite und zu Philostratus zurück.

In der Madrider Gallerie befindet sich ein Gemälde Tizians, welches als „Fest der Venus als Göttin der Fruchtbarkeit" gilt*). Vasari beschreibt es ohne ihm einen Titel zu geben. Mir liegt eine Photographie vor, welche es zwar an manchen Stellen nicht erkennen läßt, im Ganzen aber genügt. Ohne Zweifel haben wir in diesem Werke einen durchaus selbständigen Versuch vor uns, die Prosa des Philostratos wiederum in ein Kunstwerk zu verwandeln.

Der Unterschied römischer und venetianischer Auffassung leuchtet hier deutlich hervor. Raphael und Tizian haben auch nicht das Mindeste hier gemein, wie sie denn in völliger Unabhängigkeit von einander arbeiteten. In Raphaels Phantasie mußte die Reihenfolge der Scenen nothwendig etwas dem antiken Basreliefstyle verwandtes hervorbringen. Wir erkennen aus seinen Versuchen die Absicht, eine Fläche gleichmäßig bedecken zu wollen, auf der sich die einzelnen Handlungen, getrennt von einander wie die Beschreibung sie aufzählt, dem Auge ziemlich in der gleichen Entfernung bieten. Tizian dagegen umfaßt Alles mit einem Blicke. Er läßt uns tief in den Aepfelgarten hineinblicken, den ein zahlloses Durcheinander von

---

*) Zahns Jahrb. I. 34. Ticozzi S. 36, wo Ridolfi ausgeschrieben ist, und S. 39. Anm., wo Mengsens Beschreibung gegeben wird, der das Gemälde in Spanien sah. Vgl. Vas. XIII. 24. Ed. Lemonnier.

Eroten erfüllt, deren verschiedne Handlungen so verflochten sind, daß er auch darin dem von Philostrat gegebenen Eindruck: ein unendliches Gewimmel von Amoren jeder Art sei dargestellt worden, besser gerecht wird als Raphael. Bei Raphael haben wir achtzehn Figuren, bei Tizian giebt man alles Zählen von vornherein auf. Denn wer sollte die zählen, welche seine Art der Darstellung hinter den Coulissen gleichsam vermuthen läßt, als könnten sie zu Dutzenden von allen Seiten zuströmen? Dabei sind seine Kindergestalten so lebendig, daß sie, wie Vasari zu sagen liebt, „vivi vivi", oder „la natura stessa" scheinen. Von der größten Schönheit ist die Nymphe, am Rande rechts, welche der Venus, deren Statue über ihr emporragt, einen Spiegel darbringt. Es liegt etwas von bacchischer Begeisterung in ihren Bewegungen. Sie ist bekleidet: ihre beiden bloßen Arme aber, schon was Zeichnung anlangt, sind unvergleichlich. Gewiß bleibt die Farbe nicht zurück. Ich urtheile so nach dem zu den beiden Madrider Gemälden gehörigen dritten Pendant in der Nationalgallerie zu London, das mir bekannt ist. Es stellt Ariadne dar, die von Bacchus entdeckt wird, während das zweite Madrider Werk ein Bacchanal in der Manier des Giorgione zeigt. Alle drei kamen von Ferrara, für dessen Herzog Tizian sie (um 1515 etwa, Vasari zufolge) gemalt hatte, nach Rom in den Palazzo Ludovisi, bis sie ein Cardinal dieses Namens nach Spanien schenkte. Domenichino, als er es hörte, soll über den Verlust dieser Schätze Thränen vergossen haben.

Bekanntlich ist Philostrat noch immer Gegenstand einer Controverse. Anderen Streitfragen pflegen endlich die Vertreter zu mangeln, so daß sie lange Zeiten der Ruhe durchmachen, während derer Niemand sich um sie kümmert; hier haben immer von neuem scharfe Angriffe scharfe Vertheidigung hervorgerufen. Zuletzt ist der Streit zwischen Brunn und dem verewigten Friedrichs ausgefochten worden. Brunn, im An-

schluß an Welker und Goethe, steht fest ein für die Wirklichkeit der beschriebenen Gemälde, welche (im Großen und Ganzen) dem griechischen Autor vor Augen standen. Diese Ansicht wird aufs heftigste bestritten: es sollen erdachte Dinge sein. Was für mich allein schon das Vorhandensein der dargestellten Tafeln beweisen würde, ist die litterarische Form der Beschreibungen. Nur bei einem festen sichern Anhalte der Augen läßt sich das planlose umherirrende Beschreiben des in seinen Ausdrücken oft geschmacklosen Schriftstellers begreifen. Zugleich aber wirken seine Worte unfehlbar auf unsere Phantasie. Ich kenne viele Versuche, Gemälde zu beschreiben, entweder bloße dichterische Versuche, wie andere Darstellungen nur in der Phantasie erblickter Dinge, oder Vorschriften, nach denen Maler arbeiten sollten: sofort fühlt sich hier aber heraus, wenn ihren Verfassern nichts wirklich gemaltes vorlag.

Bei den „Liebesgöttern" erhebt Friedrichs eine Menge Einwendungen, um zu zeigen, es könne unmöglich dergleichen gemalt dagestanden haben. Beim Kusse des Apfels sagt er*), das sei nicht darzustellen gewesen. Brunn**) erwiedert, nichts leichter als das. Auf Vincidores einem Teppich sehen wir es nun in der That. Ferner aber hebt Friedrichs den Zwiespalt hervor: es könnten nicht Kinder zu gleicher Zeit als allegorische Wesen und als wirkliche Kinder dargestellt worden sein. Brunn jedoch erwiedert mit Recht: gerade in der Kreuzung zweier Gedankenkreise liege hier das Eigenthümliche.

Und in der That, wenn das alexandrinische Zeitalter die Eroten der antiken Kunst producirt hat, so entspräche diese Mischung von göttlichen und menschlich irdischen Zügen dem Character dieser Epoche. Die griechischen Göttergeschichten der späteren Zeit sind ausgestattet mit dem feineren Verkehr

*) Die Philostratischen Bilder, 1860. S. 162.

**) Erste Verth. S. 281.

der Menschen unter sich abgelauschten Zügen: warum sollten sie hier gerade fehlen? Der Eros des Anacreon, der sich bei seiner Mutter über den Bienenstich beklagt, ist zu gleicher Zeit kindlich und kindisch genug.

Es darf nun wohl erlaubt sein, auch Tizian für die Darstellbarkeit dieser Scenen anzuführen. Es ist ihm vortrefflich gelungen, diese Kinder so zu malen, daß man in ihnen dennoch die Eroten sogleich herauserkennt. Malte er das Gemälde bereits 1515, so kann er durch Jemand, der den griechischen Autor aus einer Handschrift kannte, seine Kenntniß empfangen haben. Vielleicht durch Aretin.

Indessen vor Tizian und vor Raphael mußte Albrecht Dürer bereits von den Eroten im Aepfelgarten der Aphrodite erzählt worden sein. Dürer ist der erste gewesen, welcher in Deutschland die Erotenengel, als spielende Flügelkinder in die Darstellung christlicher Dinge hineingetragen hat. Im Leben der Maria, das in den Jahren 1509 und 1510 zumeist entstand, entwickeln sie sich bereits zu voller Blüthe. Wie eine Art an einem Frühlinge plötzlich neuauftauchender Schmetterlinge sitzen die kleinen, bei Dürer unbeschreiblich unschuldigen Geschöpfe, nun auf allen Blumen am Wege plötzlich und verbreiten sich von da weiter nach allen Seiten. Um nur eine dieser Richtungen zu nennen: Niclas Manuel Deutsch und Urs Graf brachten sie auf die Titelverzierungen der Bücher des Erasmus von Rotterdam und lehrten Holbein den Jüngeren, sie anzuwenden; Lucas Cranach aber verzierte die Titel der Lutherischen Flugschriften, die in Wittenberg herauskamen, mit ihnen.

Woher flogen sie Dürer zu? Ich finde, die Conjectur liegt sehr nahe: sein gelehrter Freund Pirkheymer, der in Italien seine Studien machte, lernte dort Philostrat noch ehe er gedruckt wurde aus einem der Codices kennen und hatte ihm mitgetheilt was davon bei ihm hängen geblieben war. Daher

wenigstens allein läßt sich das Element der „Hasen“ ableiten, das bei den Dürerschen Engelamorinen erscheint. Auf dem schönen Blatte des Lebens der Maria, wo die Jungfrau mit ihrem ganzen Hofstaate steht, gleichsam eine Repräsentation ihrer gesammten Herrlichkeit, treiben die kleinen antikmodernen Engel im Vordergrunde unbekümmert ihr Spiel. Während erwachsene Engel der älteren Ordnung musiciren, jagen die kleinen Erotenengel einem Hasen nach, gerade wie Philostratos die Scene beschreibt, nur daß sie ihn mit einer Kinderklapper und einem geschüttelten Schlüsselbunde scheuchen, während einer — dieser Zug weist direct auf unsere Quelle hin — den fortspringenden Hasen am einen Hinterlaufe gefaßt hat. Ja, noch mehr. Der kleine Engel, der den Hasen an der Pfote packen will, hält in der einen Hand diese Kinderklapper. Bei Philostratos heißt es (Welker, 12,25.): καὶ ταράττουσιν, ὁ μὲν κρότῳ χειρῶν, ὁ δὲ κεκραγώς, 2c. „Sie schrecken ihn, der eine mit Händeklatschen, der andere mit Geschrei.“ Pirckheymer scheint: ὁ μὲν κροτάλῳ χειρῶν „mit einer Handklapper“ gelesen zu haben, eine Variante, welche Welker freilich nicht anführt. Wiederum begegnen wir bei Dürer Hasen und musicirenden kleinen Genien, diesmal in friedlichem Zusammenwohnen, zu Füßen der Madonna, deren Zeichnung, von 1509, sich im Basler Museum findet. Die sittliche Reputation des Hasen, über dessen aphrodisische Eigenschaften Philostratos in seinem Capitel eine längere Abschweifung macht, wäre für Deutschland hiermit durch Dürer bestens wiederhergestellt worden. Am reizendsten jedoch finden wir die spielenden himmlischen Kinder um die an der Wiege sitzende Maria. Hier machen sie sich mit den Splittern und Spähnen zu schaffen, welche der fleißige Joseph von seinen Balken abhaut. Der Uebergang von diesen mitarbeitenden kleinen Geistern zu den Wichtelmännerchen, welche heimlich im Hause die Arbeit verrichten, ist bald gemacht. Dürer ist der Märchenerzähler seiner Epoche. Kein

Deutscher Maler hat wie er das Wunderliche, Seltsame, das Kindliche im Menschen Anrührende so natürlich, realistisch, selbstverständlich darzustellen versucht. An allen Ecken und Enden kuckt so etwas auf seinen Zeichnungen hervor: man fühlt immer deutlicher, jemehr man sich mit ihm beschäftigt, wie er aus dem Herzen des Volkes heraus für das Volk arbeitete. Er malt wie Luther zu schreiben verstand. In Deutschland vermischt sich mit diesen Engeln kindlichsten Formates nun noch eine andere Idee. Sie sind die geistig wiedergeborenen unschuldigen Kindlein, welche Herodes umbringen ließ. Als Märtyrer, welche um des Christkinds willen den Tod erlitten, haben sie am Throne Gottes einen bevorzugten Spielplatz und treten so in das Gebiet der Legende hinein. Reizend ist das Märchen von Meister Pfriem, der sich in den Himmel hineingestohlen hat und den nichts wieder daraus entfernen kann. Endlich, nachdem er alle gegen ihn ausgesandten Heiligen mit seinen schändlichen Reden zurückgescheucht hat, da er ihnen gegründete Vorwürfe macht, gegen die sie nichts erwiedern können, sendet Gottvater die unschuldigen Kindlein gegen ihn aus; denen wirft er jetzt Aepfel und Nüsse hin, nach welchen sie zu greifen beginnen statt ihre Mission zu erfüllen. Das wäre recht eine Scene gewesen, die Dürer von seinen Kinderengeln hätte aufführen lassen können*).

Dürers neugeschaffene Engelgeneration ist in Deutschland in solchem Grade einheimisch geworden, daß wir ihren letzten Nachkommen heute noch überall begegnen. Allein das Geschlecht ist nicht ganz rein geblieben: es ist abermals fremdes Blut hineingeflossen: das ihrer italiänischen kleinen Vettern! Denn was Dürer für Deutschland aus dem Aepfelgarten des Philostratus an Engeln holte, das hatte Tizian nicht nur für Italien, sondern auch für die Niederlande daraus geholt. Sein

*) Schulcomödie aus dem 16. Jahrh. Den Anstoß freilich gab Lucian.

Madrider Gemälde ist ein Vorbild für unendliche Nachahmer geworden. Mengs spricht aus, von den Amorinen des Tizian im Aepfelgarten der Venus seien alle späteren der bildenden Kunst abzuleiten. Fast ohne Unterschied sehen wir sie als christliche Engel von jetzt an verwandt. Die frühere Vornehmheit, die diesen kleinen Gestalten auf den Werken der Römer und Florentiner niemals fehlte, ist nun abgestreift. Die Grazie erhebt sich zur lieblichen Frechheit. Auf Tizians Himmelfahrt der Jungfrau muß die Jungfrau durch ein Gedränge von Erotenengeln hindurch, daß man meint, sie müßten die Luft im Himmel zu enge machen. Sie flattern und drängen sich in den mannigfaltigsten Stellungen durcheinander. Am genialsten haben ihn Murillo und Rubens (der das Madrider Gemälde copirt haben soll) zum Muster genommen. Bei ihnen schwärmen sie wie man in der Sonne die Mücken auf- und niedertanzen sieht. Sie sind überall dabei und nehmen die besten Plätze in Beschlag. Sie umkrabbeln das Bette der in Wochen liegenden Heiligen Anna, sie durchblättern den Heiligen, denen sie schaarenweise ihre Besuche abstatten wie ein Schwarm Sperlinge in einen Kirschengarten fällt, die alten Folianten, sie singen, sie beten, sie pflücken Früchte, sie streuen Blumen, sie schlagen Purzelbäume, sie klatschen in die Hände oder sie sitzen reihenweise auf den Aesten des Baumes, unter dem die flüchtende Maria Rast macht und sind schließlich doch nur die alte heidnische Brut aus Philostratos' Aepfelgarten. Für die Sculptur hat Fiammingo ihnen die letzte entscheidende Form gegeben. Die älteren Engel dagegen sind nun beinahe ins Frauenhafte übergegangen (wo es nicht etwa Männer sein müssen, welche dann gleichfalls als ausgewachsene, zum Theil athletische himmlische Krieger auftreten). Ihre Kleidung ist complicirter als früher. Sie verläugnet nicht ganz den Zusammenhang mit der irdischen Mode. Murillo hat mythologische Gegenstände nicht gemalt: was Rubens anlangt in

dieser Beziehung, so hört bei ihm der Unterschied völlig auf, ob seine Amorinen in christlichen oder heidnischen Diensten stehen. Es ist in beiden Fällen der gleiche Schlag. Und so ist es auch von seinen Nachfolgern gehalten worden. Die kleinen geflügelten Dinger, die sich auf Vandyks vom Kreuze genommenem Christus (in Berlin) durch die Leidtragenden durchdrängen, hätten in derselben Form bei einem Tode des Adonis verwandt figuriren können.

Es ließe sich hier ein ungemein reiches Detail mit vielen hübschen Dingen anführen, allein ohne neue Gesichtspunkte zu ergeben. Es kann gleich gesagt werden, wohin beim Abschlusse dieser Entwickelung die letzten Meister des 17. und 18. Jahrhunderts gekommen sind. Man betrachte des französischen Hofmalers Lebrun Engel auf der durch Edelincks Stich berühmten Kreuzigung Christi, sowie die Engel des Tiepolo auf seinen Venetianer Deckengemälden in der Kirche dei Scalzi. Bei jenem eine Schaar junger Mädchen aus vornehmen Häusern, in den elegantesten Stellungen mit den Flügeln durcheinanderrauschend; bei diesem dagegen die Frivolität zu einem unglaublichen Grade gesteigert: aufschwebende Engel mit Steifröcken, welche der Wind von unten emporbläst, als seien die himmlischen Heerschaaren eine in der Luft wohnende feinere Ausgabe der die Erde beherrschenden guten oder schlechten Gesellschaft jener Zeit, deren äußere Formen sie sich angeeignet haben, deren Mode bis in die raffinirtesten Putzmacherkünste hinein sie mitmachen und von der sie überhaupt nur der Umstand unterscheidet, daß sie fliegen können und ihre Toilette nicht zu bezahlen brauchen. Fliegende Balletänzerinnen.

Ich muß für diese Darstellung der Dinge in großen Zügen freilich hervorheben was eine Ausnahme zu machen scheint, ohne es in Wahrheit zu thun.

Ebensogut als die Werke der früheren Meister durch die der folgenden nicht verdrängt wurden, so daß neben der fort-

schreitenden Weiterentwickelung der malerischen Anschauung die Auffassung der vorhergehenden Zeiten immer bestehen blieb, ebenso haben frühere Muster immer wieder Nachahmer gefunden. Wäre hier nicht vorzugsweise von den Kinderengeln die Rede, sondern käme es darauf an, auch die Umgestaltungen der Engel der älteren Ordnung genauer zu verfolgen, so müßte noch dargestellt werden, wie Michelangelo auf dem jüngsten Gerichte abermals einen neuen flügellosen Typus aufstellte, der umfassende Nachahmung erlebte. Eine colossale Generation von Himmelsbewohnern ist für dieses Werk von ihm erfunden worden, welche ohne Flügel frei in den Lüften schwebend, die ungeheure Kraft und Stärke der höchsten Mächte repräsentiren sollten. Während Signorelli den Verdammten gleichzeitige gewappnete Ritter als Engel entgegenstellt, während Raphael, nachdem er bei seinem frühesten Erzengel Michael ähnliche Rüstung angewandt, ihn später in römischer Kriegertracht den Teufel besiegen läßt, giebt Michelangelo athletische Gestalten ohne jede Gewandung und ohne irdische Waffen an ihrer Stelle. Aber er selbst hat andernorts wieder die alten bekleideten Engel dargestellt, wie bei der Verkündigung Mariae (im Lateran), und es sind nach seinen Zeiten seine und der früheren Meister Engel von den späteren Meistern nach Belieben nachgeahmt worden, ohne Nebengedanken, scheint es, sondern wie man die Figuren gerade bedurfte. Indessen neben dem, was in dieser Weise gelegentlich einzelne Meister in Anlehnung an frühere Muster gearbeitet haben, läuft stets eine einheitliche Durchschnittsanschauung des Jahrhunderts nebenher, die man als die „herrschende Mode" bezeichnen könnte und die vorzüglich im Auge zu halten ist wenn die Entwicklung der Dinge ganz im Allgemeinen gezeichnet werden soll. Diese habe ich charakterisiren wollen.

Aus solchen Anschauungen heraus nun war ein Uebergang zu denen des neunzehnten Jahrhunderts zu finden.

Carstens hat keine Engel gezeichnet, David, ein einziges zufällig bestelltes Werk ausgenommen, niemals ein Bild christlichen Inhaltes gemalt. Die Gedanken der von Winckelmann bestimmten Generation forderten dergleichen weder, noch wären sie im Stande gewesen, solche Forderungen zu befriedigen. Trotzdem mußten immerhin Grabmonumente angefertigt werden, für deren Schmuck es menschlich gestalteter Repräsentanten überirdischer Mächte bedurfte. Der Sculptur fielen solche Aufgaben besonders zu. In Rom, dem Hauptsitze der Bildhauer, war auch die äußere Form des christlichen Olympes niemals aufgegeben worden. Indessen selbst die höchsten Würdenträger der katholischen Kirche standen unter dem Einfluß der heidnisch-mythologischen Richtung: es mußte ein Ausweg gefunden werden. Canova ist hier als der maaßgebende Künstler zu betrachten.

Die bekleideten Engel der älteren Ordnung waren abgethan, die Amoretten boten bei zuviel Gelegenheiten nicht die nothwendige Würde: Canova ließ jetzt seine „Genien" dafür eintreten: entkleidete Engel der älteren Ordnung. Seine Genien entsprechen diesen beinahe völlig, nur daß, während man bei den Engeln der älteren Ordnung von der Gestalt junger Mädchen ausging, hier die der Jünglinge gewählt worden war. Man verlieh diesen jetzt all die kindliche Zartheit, deren es bedurfte, um den Unterschied der Geschlechter zur Vergessenheit zu bringen. In dieser Gestalt, nackt, geflügelt, mit einem Anschein von Kleidung nur, der an einigen Körpertheilen an ihnen haftet, sehen wir sie die Gräber bewachen. Diesem Typus ist die nachfolgende moderne Sculptur treu geblieben. Die Vermischung heidnischer und christlicher Anschauung ist fast eine absichtliche geworden. Der geflügelte Genius mit der umgekehrten, gelöschten Fackel in den Händen kennt keinen Unterschied des Glaubens mehr: er repräsentirt, ohne über weitere Gedanken Auskunft zu geben, das unsterbliche Dasein

an sich. Man ging so weit in dieser Verschmelzung antiker und moderner Anschauungen, daß Canova, als er zur glücklichen Errettung der Kirche nach den Napoleonischen Zeiten, ein Denkmal in der Peterskirche stiften wollte, ihm weder ein Christus noch eine Maria in den Sinn kam, sondern daß er dem „Genius der Religion" dort eine ungeheure Colossalstatue errichten wollte. Freilich sollte diese Figur bekleidet sein. Man war in Rom so tief in das antik Mythologische hineingerathen, daß von Pabst und Cardinälen die Idee mit Entzücken aufgenommen wurde. Ganz über Nacht scheint man aber doch inne geworden zu sein, wohin man auf diesem Wege gerathen könne, und die Erlaubniß wurde zurückgezogen. Bekannt ist, daß Canova, tief beleidigt, Rom verließ und in seinem Geburtsort Possagno einen Tempel erbaute, in welchem der Genius der Religion zur Aufstellung kam.

Die Bedenken von Seiten der römischen Hierarchie entsprachen jedoch der allgemeinen Reaction der neu angebrochenen Zeiten. Die Tage waren gekommen, die für das Reich der Poesie als die Romantische Epoche bezeichnet werden. Wenn es wieder möglich war, daß eine Fraction der in Rom arbeitenden Künstler die Nazarener genannt wurden, so konnte es dabei nicht ohne Darstellung von Engeln im alterthümlichen Style abgehen. Von neuem hielten die Engel der strengsten, älteren Ordnung ihren siegreichen Einzug.

Es macht sich bei dem, was so entstand, jedoch ein bedeutender Unterschied gegen früher geltend. Nicht mehr der Glauben sollte durch Kunstwerke befriedigt, sondern die Religion historisch illustrirt werden. Die Religion selbst aber hatte sich zusehr von den Gefühlen und Anschauungen der vergangenen Jahrhunderte entfernt, als daß sie frisch belebend auf die bildende Kunst einzuwirken vermochte. Es konnten keine kirchlichen Engel mehr gemalt werden, deren Gestalten eine überzeugende Existenz führten. Es lag bei der großen

Mannichfaltigkeit der Vorbilder ziemlich in dem Belieben jedes Einzelnen, aus welcher Quelle er seine Phantasie nähren wollte. Die Engel Giotto's, Fiesole's, Raphaels, Tizians und Murillo's standen zur Auswahl, und selbst wer die Byzantiner oder wer Lebrun hätte wählen wollen, würde es gedurft haben.

Die Engel der Meister des neunzehnten Jahrhunderts sind Versuche, im Sinne dieser oder jener älteren Schule ideale Flügelgestalten zu liefern. Im Bestreben, die Sache recht gut zu machen, ist man dabei der byzantinischen Ordnung wieder nahe gekommen. Ascetische Reinheit in Gestalt und Physiognomie, geschlechtslose jugendliche Gestalten, mit zum Theil ungeheurem Flügelwuchse, werden dargestellt.

Auch bei den Scenen, bei denen sie als mithandelnd betheiligt sind, weichen diese Engel allmählich wieder in den Hintergrund zurück. Sie sollen die überirdische Herkunft durch Abwesenheit alles zufällig Menschlichen zu erkennen geben. Man verlangt bei den modernen Engeln eine ziemlich ins Leere gehende, reine, individualitätslose Schönheit. Ihre Herzen dürfen nichts von Leidenschaft, ihre reinen Stirnen nichts von besonderen Gedanken beherbergen. Sie denken überhaupt nicht nach, sie empfinden nur. Nur mit den Fingerspitzen rühren sie an was sie berühren, ihre Flügel bewegen sich ohne Rauschen, ihre Lippen scheinen nie zu lächeln und keine Sprache zu reden. Ihre Kleider sind Gewänder ohne erkennbare Form. Weder ein Engel des Tiepolo noch einer des Signorelli unter diese neuesten Engel gebracht, würde sich mit ihnen behaglich fühlen, und auch denen Raphaels würden sie zu blutarm erscheinen. Es sind bloße Schatten von Geschöpfen.

Es liegt etwas Natürliches in dieser letzten Wendung. Man ist zum Symbolischen zurückgekehrt. Die Kirche hatte hier keine Vorschriften zu geben, die Bibel enthält nichts, das sich fester als Anhaltpunkt benutzen ließe. Man konnte nichts

bessres thun, als aus den vorhandenen Mustern eine Durchschnittsgestaltung herzustellen.

Je nach der Beschaffenheit dieser Muster, für welche zufällige Vorliebe sich entschied, ist dieselbe verschieden ausgefallen. Unsere heutigen recipirt kirchlichen Engel, wenn man so sagen darf, scheinen zuerst von Overbeck aufgestellt zu sein, der sie wiederum zumeist Fiesole entlehnte. Der protestantische und katholische Pietismus, der dieser Gestalten gleichmäßig bedürftig ist, unterscheidet sich bei deren äußerer Formulirung nicht: man liebt hier wie dort unverhältnißmäßig lange, fast unnatürlich spitze Flügel, Verhüllung des Körperlichen so viel als möglich, strenggescheiteltes dichtes Haar, das um den Hals in wohlgewickelte Locken verläuft, und ein gewisses mildes Lächeln, das denen, welchen der Sinn für dergleichen fehlt, ausdruckslos erscheint.

Von solchen Engeln haben Steinle und Mintrop oder Führich, oder viele andere Meister, und unter den Franzosen an erster Stelle Flandrin eine solche Menge producirt, daß es bei manchen Künstlern zuweilen den Anschein hat, als komme es ihnen auf dieses Massenhafte, diese Fülle besonders an. Die Bewegungen der Figuren sind trotzdem monoton und lassen sich auf eine geringe Anzahl wiederholter Typen zurückführen.

Der einzige Künstler, der zur Darstellung der kirchlichen Mystik eigen erfundene Engel geschaffen hat, deren Gestalten wahrhaft dichterisch belebt sind und die man heroische Engel nennen könnte, Cornelius, hat keine Nachfolge gefunden. Er hatte mit voller Seele die Anschauungen der älteren Meister aufgenommen und mit Hülfe eigenen Naturstudiums zu etwas Neuem umzuprägen versucht. Die Engel, welche das Neue Jerusalem schwebend herabtragen, schweben wirklich, die welche die Schaalen des Zornes ausgießen, sind wahrhaftige Gestalten, aus deren Händen Verderben und Untergang herabregnen

könnte; allein dem Verständnisse des Volkes sind auch diese Darstellungen immer fremd geblieben, und diejenigen, soweit meine Augen wenigstens reichen, welche die Größe von Cornelius' künstlerischen Leistungen wohl verstehen, erblicken dennoch in seinen Engelgestalten nichts, was mit ihren eigenen religiösen Anschauungen irgend zu thun hätte.

V.

Ich sehe es als einen Fortschritt in der Denkweise unserer Zeit an, daß ich mir nicht gestatten durfte, mit meinen Betrachtungen hier abzubrechen. Es kann in vielen Fällen bei der bloß aburtheilenden Kritik heute nicht mehr sein Bewenden haben: wo etwas wissenschaftlich entwandt zu sein scheint, muß persönlich ein Ersatz gegeben werden. Sollte das practische Resultat meiner Darlegung sein, daß es nun ein Ende haben müsse mit aller Engelmalerei?

Ich will versuchen, meine Meinung zu formuliren.

Wir stehen allesammt heute unter dem Bann naturwissenschaftlicher Anschauungsweise. Man ist zu sehr mit den Gesetzen der körperlichen Schwere bekannt, als daß Geschöpfe gedacht werden könnten, welche bei durchaus menschlicher Bildung sich mit Flügeln durch die Luft bewegen, zusehr mit den organischen Gesetzen, um für möglich zu halten, es könnten hinter den Armen Flügel aus menschlichen Schultern herauswachsen. In einer „Vergleichenden Anatomie der Engel" haben wir den Versuch, die Gestalt der Engel wissenschaftlich festzustellen. Der Verfasser ist in seiner Untersuchung zu dem Schlusse gelangt, die Engel müßten kugelförmig gestaltet sein. Indem er uns Schritt auf Schritt diesem Resultate dialektisch entgegendrängt, beweist er, wie unmöglich es sei, sich aus unserer irdischen Erfahrung heraus die Gestalt von Wesen zu construiren, deren Existenzbedingungen außerhalb aller Erfahrung liegen.

Hierbei könnten wir uns beruhigen. Aber es ist der Menschheit als unveräußerliche Mitgift ihrer Natur die Eigenschaft beigegeben, überall, wo sie persönlichen Willen erkennt, menschliche Gestalt als Hülle dieses Willens anzunehmen. Daß Gott die Menschen nach seinem Bilde geschaffen habe, wird einer der Fundamentalsätze jeder Religion sein. Es mag Einzelnen gelingen, diese Vorstellung zu überwinden: ein civilisirtes Volk, welches einen Gott ohne menschliche Gestaltung verehrte, wird heute kaum denkbar sein. Die Menschheit hat ein unausrottbares höchstes Wohlgefallen an ihrer eigenen Gestalt, sie ist durch die Organisation ihrer Vorstellungskraft an dieses Gefühl gebunden. Menschliche Formen für das überirdische Persönliche werden bestehen solange die geistige Organisation des menschlichen Geistes nicht durchgreifenden Veränderungen unterliegt, deren Möglichkeit kaum zuzugeben wäre. Denn einstweilen sind wir diesem Walten unserer Phantasie unterthänig, wie wir gezwungen sind, um Gedanken mitzutheilen uns des Geräusches zu bedienen, das wir mit Hülfe der Zunge hervorbringen und das wir Sprache nennen.

Müssen wir deshalb ein erhabenstes, die Welt regierendes Wesen, das Niemand je gesehen hat, in menschlicher Form sichtbar werden lassen, so ist der Schritt wieder nur natürlich, auch überirdische Geschöpfe, welche den mittelbaren Verkehr der höchsten Gewalten mit den Menschen repräsentiren, in menschlicher Gewalt zu sehen, und, weil der Begriff des Fliegens bei sichtbaren Geschöpfen durch die Vögel repräsentirt wird, sie als Wesen darzustellen, denen Flügel gegeben sind. Daß sie sie nicht gebrauchten, wäre kein Einwand. Sie könnten ihrer entrathen, wie Gottvater selbst, wenn er schwebend dargestellt wird, keiner Engel bedürfte, um ihn zu stützen und zu tragen. Daß dies geschieht, ist uns ein symbolischer Ausdruck, das majestätisch Ruhende zu bezeichnen. Ob die

Engel nicht auch ohne Flügel fliegen würden, kommt so wenig in Frage, als, ob sie ohne Augen nicht ebenso gut sehen würden.

Darum handelt es sich nun nicht mehr, sondern darum, was menschlicher Phantasie erfahrungsmäßig entspricht. Ebenso wie wir annehmen, daß der feurige Strich der Sternschnuppen am Himmel, nur der Gletscherschliff gleichsam einer außerirdischen Masse sei, welche so lange als sie die feste Atmosphäre der Erde ritzt, in Gluth geräth, ebenso müssen wir annehmen, daß was sich von den Gedankenträgern außerirdischer Persönlichkeiten der Erde nähert und die Atmosphäre des menschlichen Erkennungsvermögens streift, nothwendigerweise das Wesen und die Gestalt einer menschlichen Persönlichkeit annehme. Daß diese Gestalt so schön und rein und erhaben erscheine, als die Phantasie sie nur immer zu denken vermag, ist eine weitere, natürliche Forderung.

Der letzte von unseren großen Künstlern, der Ueberirdisches in menschlicher Symbolik zu geben suchte, ist Goethe gewesen. Im Abschlusse des Faust sucht er eine neue Mythologie zu schaffen, zu der er benutzt, was von allen Seiten her irgend zu benutzen war. Hier sind die Erotenengel unentbehrliche Gestalten. Goethe verwendet sie dazu, Mephisto zuletzt in die Enge zu treiben. Mit Rosen untermischt, die es vom Himmel regnet und die auf des Teufels Haut zu glühend sengenden Tropfen werden, deren er sich trotz seiner im brennenden Höllenschwefelphule abgehärteten Natur als unerträglicher Geschosse vergebens zu erwehren sucht, kommen ganze Schaaren Kinderengel herab, und auch ihnen kann er nichts anhaben, sondern muß sich besiegt zurückziehen. Hier ist das antike und moderne Element am offenbarsten zu gleicher Zeit von Goethe festgehalten, so daß Engel und Amor in einer Gestalt absichtlich verkörpert scheint. Wir können uns aber Bilder von Engeln als schöner, irdischem Schönheitswechsel

entrückter geflügelter Kinder wohl gefallen lassen. Sie stellen freilich etwas naturwissenschaftlich Unmögliches dar. Aber die Phantasie ist auch beim peinlichsten Naturforscher eine Macht, der er für sein persönliches Gefühl untergeben ist. Er wird nicht vermögen, wo er sich abwesender Freunde oder verlorener theurer Personen erinnert, etwas anderes im Geiste zu sehen, als ein ideales Collectivbild, welches heterogene Züge vereinigt. Wie seine gestorbene Mutter in verschiedenen Zeiten aussah, wird er dennoch durch die Phantasie genöthigt in ein und demselben Anblicke vor sich zu sehen. Die Phantasie ist außer Stande, das Wirkliche, wie es exakt der Moment producirt, zu wiederholen, und wo die Photographien dem zu entsprechen scheinen, werden sie so unerträglich, daß man sie im idealen Sinne verallgemeinernd überarbeitet.

Man pflegt zu einer Geliebten „mein Engel" zu sagen. Dabei wird so wenig an Flügel gedacht, als die Christen bei den Liebesgöttern auf ihrem Sarkophag an heidnische Eroten dachten. Aber wir pflegen auch von gestorbenen Kindern zu sagen, sie seien Engel geworden. Wie wenig man dabei ein wirkliches Davonfliegen auf Flügeln vor Augen haben mag: jedenfalls zeigt die Phantasie hier die Flügel an den Schultern schon deutlicher als dort. Niemand nimmt Anstoß weder an dem gebrauchten Worte, noch an der Vorstellung. Niemand überhaupt, wo er Engel gemalt oder gemeißelt sieht, wird sie als Monstra betrachten. Niemand fühlt sich von der bildlichen oder dichterischen Darstellung der Engel abgestoßen. Fiesole's Engelfiguren — die in ihrem Festhalten der frühesten Form recht erkennen lassen, wiesehr uns heute gerade diese wieder zusagt (denn nichts wird in Florenz heute den Fremden in solchen Massen verkauft als Copien der Engel von Fiesole) — beleidigen den für das Reale so scharfen Blick der heutigen Generation nicht. Anderen sind die Engel Raphaels verwandter, kaum diesem oder jenem aber die des Michelangelo.

Man sieht liebliche Symbole von Zuständen in ihnen, denen unsere Critik nicht näherzukommen vermag, die nichts beweisen kann und von denen eine heimliche Stimme in uns zuweilen doch seltsame Märchen erzählt. Das Verlangen nach dem Uebersinnlichen gewinnt wieder ein auffallendes Uebergewicht im Seelenleben der Menschheit. Vielleicht werden spätere Gelehrte den statistischen Nachweis liefern, wieviel Mythisches, menschlich gestaltet Uebersinnliches die verschiedenen Nationen als geistige Speise einfach nicht entbehren können. Offenbar haben wir heute in dieser Beziehung etwas hungern müssen und verlangen Nahrung. Und deshalb, sobald man sich sicher fühlt, in keinerlei positiv religiöse Verpflichtungen hineinverwirrt zu werden, giebt man sich dem Reize, den die Darstellungen der himmlischen Dinge in den Gemälden der großen Künstler auf uns ausüben, hin und freut sich, seine Erinnerung mit solchen Bildern erfüllen zu dürfen. Mancher, dem die unbeschreibliche Schönheit der Evangelien, nur als literarischer Werke, schon deshalb nicht einleuchtet weil ihm durch persönlich widerliche Erfahrungen auf dem Gebiete seiner religiösen Erziehung der Sinn dafür abhanden kam (etwa wie es Leute giebt, denen der Homer auf der Schule in so tödtlicher Weise verdorben wurde, daß ihnen Ilias und Odyssee für alle Zeiten verloren gingen), trägt in den Darstellungen Raphaels und Dürers Bilder vom Lebensgange Christi in sich, die er um keinen Preis missen, um keinen Preis aber auch mit irgendwelcher öffentlichen Theologie in Verbindung gebracht haben möchte. Nicht anders ist es mit den in menschliche Gestaltung gekleideten Formeln christlicher Symbolik.

In diesem Sinne beginnt auch die neuere Kunst hier und da zu arbeiten und es sind mir einige Engelgestalten vorgekommen, die als Beispiele dieser modernen Auffassung der Engel sich bezeichnen kann. Einer der schönsten Kirchhöfe die

ich kenne, ist der auf dem Hügel von San Miniato bei Florenz. Angefüllt von kostbaren Arbeiten neuerer Künstler, denn es können reiche Leute nur hier sich Monumente errichten lassen, bietet er besser als jede Sammlung, und zugleich auf ganz natürliche Weise, einen Studienplatz für die neueste Bildhauerei. Hier findet sich unter vielem Aehnlichen Folgendes. In einer Familie waren in kurzen Zwischenräumen drei Kinder gestorben. Zuerst die beiden älteren, das kleinste zuletzt. In einem Basrelief sind diese beiden älteren Mädchen, als Engel dargestellt, welche ihr Brüderchen nachgeholt haben. Wie mit einem Raube schwingen sie sich fort. Das größte trägt es in seinen Armen empor, das andere fliegt, die neugierigen Augen auf das Kind geheftet, dicht daneben hinterdrein. Es lag etwas unbeschreiblich Tröstliches in dem Anblick.

Viel bedeutender dem Gedanken sowohl, als besonders der Ausführung nach, war das Grabmal eines jungen Mädchens, das in der sich eben entfaltenden Blüthe seiner Schönheit gestorben war und dem die Eltern ein Monument errichtet hatten. In lebensgroßer Marmorfigur war das Mädchen als ein Engel dargestellt, der auf das Grab seiner früheren irdischen Gestalt herabgeflogen ist, um vom Fluge gleichsam da einige Momente nachdenkend auszuruhen. Die schlanken nackten Arme, die Füße, soweit sie das Gewand frei ließ, besonders der Kopf mit leicht gebeugtem Nacken geben in zarter Schönheit zugleich ein treues Porträt und eine ideale Gestalt. Ich habe dies Grab niemals ohne Bewegung gesehen. Die Gestalt schien dazusitzen und die Grabschrift zu lesen, in der ihre Eltern in den wenigen Reihen, die in solchen Fällen oft soviel sagen müssen, ihren Schmerz und ihre Liebe ausgeschüttet hatten. Es war dem Künstler vollkommen gelungen, sie so darzustellen, als müsse sie bei der geringsten Störung ihre Flügel ausbreiten und davonfliegen.

In diesem Sinne hat keine Kunst früherer Zeiten gear-

beitet. Denn es fehlte allen früheren Zeiten dieses entscheidend mächtige Verlangen nach dem Individuellen, welches die heutige Welt charakterisirt, Dieses Individuelle, um es zu verewigen, nun doch wieder ins Allgemeine zu erheben, ist unsere besondere Aufgabe, und der Künstler allein, der in dieser Richtung arbeitet, wird allgemein Verständliches zu schaffen vermögen.

Das Theater des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig

zu Wolfenbüttel.

1856.

Die Anfänge des Deutschen Theaters gleichen denen der anderen Völker, deren vereinte Geschichte die des Mittelalters bildet, ganz und gar. In allen herrschte eine Religion, eine Sprache für die Höhergebildeten (die lateinische), und dieselbe politische Eintheilung des Volkes in Adel, Bürger, Bauern und Geistlichkeit. Die Unterschiede bestimmen sich nur in zweiter Linie nach der nationalen Eigenthümlichkeit: Stoff, Zweck und Mittel waren dieselben.

Der Clerus führte zur Verherrlichung der Kirche geistliche Schauspiele auf. Die Bürger verliehen ihren zahlreichen Festlichkeiten durch theatralische Aufzüge größeren Pomp. Oft flossen hier geistliche und bürgerliche Feste zusammen. Auf dem Lande spielten die Bauern unter Anleitung ihrer Geistlichen. Der Adel endlich that es beiden gleich. Am blühendsten sind diese Vergnügungen in Italien gewesen.

Mit der Wiederaufnahme der classischen Studien lernte man die theatralischen Werke der Alten kennen und ahmte sie alsbald nach. In Italien zeigt sich ihr Einfluß am reinsten.

Man dichtete dort ganze Reihen von Tragödien nach dem Muster des Euripides und Lustspiele nach Terenz. In den gelehrten Schulen aller Länder war die Aufführung lateinischer und griechischer Tragödien und Comödien an der Tagesordnung. Dieser Gebrauch dauert theilweise noch in unsern Zeiten fort und übte den größten Einfluß. Die Städte waren damals durch enge Mauern geschlossen. Man kam nur selten ins Freie. Jedermann kannte sich, jede Festlichkeit war eine öffentliche, an allen Vorfällen von nur einiger Bedeutung nahm die ganze Stadt Antheil. So fließen Schulcomödien, bürgerliche und geistliche Schauspiele bald ineinander. Die lateinischen Stücke der Schüler werden für die ungelehrten Zuschauer noch einmal Deutsch wiederholt. Bürger bearbeiten sie für ihren eigenen Gebrauch, benutzen auch geistliche Stücke, und so, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind bei uns alle Stoffe Gemeingut geworden, und da es nicht darauf ankam, dichterische Producte zu liefern, welche Ruhm und Unsterblichkeit, oder Tadel und Verdruß einbrachten, sondern nur für den nächsten praktischen Zweck ausreichen sollten, so griff man unbekümmert zu, wo sich das Passende darbot.

Es bot sich aber geradezu Alles dar, und es findet sich kein historisches Factum, das zu lesen, keine bürgerliche Erfahrung, die zu erleben, kein Schwank, der wiederzuerzählen war, nichts, das nicht in den Bereich der theatralischen Darstellung hineingezogen wäre. Die italiänische Bühne war unerschöpflich in Ausbeutung des gewöhnlichen Lebens und stellte dessen Verwicklungen ewig neu zusammengestellt vor. Scandal jeder Art, weltlicher und geistlicher, ward in Frankreich, Deutschland und England auf offenem Markte aufgeführt. Vergleicht man das ganze Leben des 16. Jahrhunderts mit den vorhergehenden und folgenden Zeiten, so gleicht es in seinem bunten, lebendigen Wechsel, in seinem gedrängten Verkehr, seinem Gewühl bedeutender Erscheinungen, deren Dasein durch eine

glänzende Außenseite leuchtenden Glanz auf die Menge wirft, einem großen Schauspiele, wo Alles mündlich und öffentlich vor Aller Augen gethan wird.

In Frankreich spielte man im Anfange des 16. Jahrhunderts die ausgelassensten, üppigsten Farcen und war im besten Zuge, die geistlichen Spiele nach ihrer weltlichsten Seite hin auszubeuten (man brachte zum Beispiel die Martern der Heiligen in unglaublicher Natürlichkeit auf die Bühne), als 1548 ein Edict erschien, wonach geistliche Stoffe von der Bühne ausgeschlossen wurden. Dasselbe geschah in England. Man warf sich nun aufs Mythologische, Allegorische, manierirt Antike, und es entstand jener ungeheure Mischmasch alter und neuer Bildung, welcher die Eigenthümlichkeit der litterarischen Produkte der nun folgenden Zeiten ausmacht.

Die Theater begannen jetzt in ein Verhältniß zu den Höfen zu treten. Das Schauspielerhandwerk ward ein Gewerbe. Banden zogen durch das Land und traten in die Dienste der Fürsten und des Adels. Die italiänischen Schauspieler sind die ältesten. Sie kommen nach Frankreich und gehen von da nach England hinüber. Ihre Schauspiele, sowie die gesammte Litteratur ihres Landes begleiten sie. Man raffinirte in den Formen, denn bald mußte die früher bereitwillige Neugier künstlich gelockt werden. Das Verzeichniß von Stücken, welches Shakespeare im Hamlet dem Schauspieler in den Mund legt, ist kein Scherz, sondern Tragödie, Comödie, Historie, Pastorale, historische Pastorale, tragische Pastorale und so weiter sind bestimmte Schauspielarten, deren Titel praktische, den damaligen Bühnen geläufige Bezeichnungen abgaben.

Nicht so in Deutschland, wo einstweilen Alles beim Alten blieb. Hans Sachs dichtet bis zu seinem Ende in denselben schwerfälligen Formen weiter. Es gab keine Schauspieler, kein Theater und keine Fürsten, welche dergleichen beliebt hätten. Die Knaben spielten auf ihren Schulen, die Jünglinge auf

den Universitäten, oder, wenn sie einem Gewerbe nachgingen, in den bürgerlichen Fastnachtspielen, die Männer bethätigten sich bei den städtischen Aufzügen oder bei den Turnieren. Protestantische Pfarrer und Schulmeister bildeten das Gros der Deutschen Theaterdichter, oft bei ungemeiner Fruchtbarkeit. Befanden sich adelige oder fürstliche Schüler unter ihrer Zucht, so schlossen sich diese nicht aus. Ihre Väter sahen wohl zu und hatten ihre Freude daran, aber sie hielten sich keine Hofschauspieler. Die Bauern spielten auf dem Schlosse vor der Herrschaft. Der Adel half gelegentlich mit Rüstung, prächtigen Kleidern und silbernem Geschirr aus. Jörg Wickram, Dichter und Bürger zu Colmar, erwähnt es dankend in der Vorrede seines Tobias, welcher am 7. und 8. April 1550 zu Colmar aufgeführt ward. „Dieweil uns aber als gemeinen Bürgern an köstlicher Rüstung und die Kleidung großer Mangel gewesen, hat uns Euer Veste nicht wenig Steuer darzu gethan, damit wir nicht also ungerüst unser fürgenommen Spiel dürfen vollenden, daß dann eine ehrsame Gesellschaft Ew. Veste billig dankbar sein soll.“ Die Pracht, die Lust an der fröhlichen Zusammenkunft, das Vergnügen, selber mitzuspielen, waren die Triebfedern. Meistens waren nicht die Zuschauer um derentwillen man spielte die Hauptpersonen, vielmehr die agirenden Personen; diejenigen sahen zu, welche vom Spiel ausgeschlossen blieben. So ist es heute noch bei Polterabenden und ähnlichen Gelegenheiten, oder bei militairischen Schauspielen, wo gewiß die Soldaten selbst den ersten Rang einnehmen.

Ein solcher Zweck des Schauspiels mußte natürlich alle Entwicklung des Gedichtes hemmen, welches Nebensache blieb. Man bedurfte einer Pause, um zu essen: es kam ein Gastmahl vor. Man verlangte derbe, deutliche Aussprüche, kräftige durchdringende Moral, leicht verständliche Begebenheiten. Damit ja ein Jeder stets wisse, was er vor Augen und Ohren habe, wurde im Beginn der Inhalt des Ganzen vorgetragen,

dann meistens vor jedem Aufzuge, theilweise vor den einzelnen Scenen resumirt was in ihnen geschehen sollte. Hierbei gab man oft religiöse Hinweise, auch schlossen die Spiele wohl mit einer Predigt, welche ihren Inhalt zum Texte nahm. Aufs Eindringlichste aber wird stets die Ermahnung ausgesprochen, man möge Ruhe halten im Publikum. Die scenischen Einrichtungen blieben die einfachsten. Man spielte auf dem Rathhause, in den Kirchen, auf offenem Markte oder dem Platze vor der Kirche. Was ich hier gedrängt zusammenfasse, ließe sich durch Heranziehung der einzelnen Belagstellen und Aufführung einer Menge von ausgelassenem Detail gar sehr ins Breite ausdehnen.

So standen die Dinge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Da endlich tauchen in Deutschland Schauspieler andrer Art auf. Es entstehen die ersten Hoftheater bei uns. Wir besitzen aus den Jahren 93 und 94 eine Reihe von Theaterstücken, deren Verfasser der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig ist. Er ließ dieselben zu Wolfenbüttel, seiner Residenz, von bestallten Comödianten aufführen. Bisher waren die alten Drucke selten und wenig bekannt, jetzt sind sie von Herrn Doctor Holland neu edirt worden, und geben so zusammengestellt eine Art von Maaßstab ab für die Bildung des Deutschen Adels und den Zustand der Deutschen Sprache zu Ende des 16. Jahrhunderts.

Heinrich Julius von Braunschweig folgte 1589 seinem Vater in der Regierung. 1590 vermählte er sich in zweiter Ehe mit Elisabeth, Tochter des Königs Christian von Dänemark, eines prachtliebenden Fürsten und besondern Liebhabers des Theaters, wie wir aus einer Dedication des gelehrten Frischlin's wissen, welcher ihm eines seiner lateinischen Stücke zueignete. Der Herzog ging nach Kopenhagen, wo die Hochzeit auf das Glänzendste gefeiert ward. Bei seiner Rückkehr versammelten sich in Wolfenbüttel viele Fürsten und Herren zu feierlicher Einholung. Es erneuten sich die Festlichkeiten,

und bei dieser Gelegenheit, vermuthe ich, ward die Comoedia tragica von der Susanna dargestellt. Gedruckt erschien sie zuerst 1593 zu Wolfenbüttel. Das Manuscript von des Herzogs eigner Hand ist im königlichen Archive zu Hannover befindlich. Die Susanna ist das umfangreichste, bestgeführte von allen theatralischen Werken des Autors, deren Anzahl sich auf elf beläuft.

Verschiedene Gründe machen es wahrscheinlich, daß das Stück bei der erwähnten Gelegenheit zur Aufführung kam und sogar dafür verfaßt wurde. Aus der Anrede des Prologs sehen wir, daß eine zahlreiche Versammlung aller Stände zugegen war. Die ersten Scene, zwischen dem Vater, der Mutter der Susanna und dieser selbst enthält eine ins Breiteste ausgeführte Unterweisung, wie eine junge Frau sich gegen ihren Eheherrn zu betragen habe. Sie scheint für den besondern Zweck gedichtet und steht mit dem Stücke selbst nur in losem Zusammenhange. Dies wird um so klarer, als eine zweite, ebenfalls 1593 erschienene Redaction desselben Stückes die Scene nicht enthält, wie denn auch hier der Prolog eine andere Fassung erhalten hat, indem die weitläuftige Anrede an die Anwesenden und andere für den Moment berechnete Redensarten gestrichen sind. —

Die Susanna war ein oft bearbeiteter Stoff. Vergleiche ich die früheren Stücke mit dem vorliegenden, so stellt sich heraus, daß der Herzog das seinige keineswegs erfand, sondern vorhandenes Material benutzte. Wahrscheinlich vor allen andern die Susanna des genannten Frischlin, welche dieser für die Studenten in Tübingen lateinisch gedichtet hatte, und die bereits vor 1590 im Drucke erschienen war. Aus dem Jahre 1559 haben wir aber schon eine Bearbeitung desselben Stoffes durch Leonhard Stöckel, Schulmeister zu Bartfeld, und dieser wiederum gesteht in der Vorrede, daß seine Jugend sich vorgenommen, dieses Jahr die Historie von der Susanne zu

handeln und ihm deshalb etlicher Scribenten Compositionen gebracht habe. Er jedoch lasse jeden von ihnen bei seiner Würde und wolle es selbst versuchen.

Wer diese Scribenten alle gewesen, wissen wir nicht. Es existirt eine Susanne aus dem Jahre 1538 von Xystus Betulius, eine andere, 1535 gedruckt, von Paulus Rephun. Nach einer handschriftlichen Notiz im Exemplar der Berliner Bibliothek ward letztere am Sonntag vor Fastnacht 1549 auf dem Rathhause sowie 1589 auf offenem Markte, wie es scheint zu Zwickau, sehr lustig gespielt. Das Vorhandensein eines Wittenberger Nachdruckes der Rephun'schen Dichtung spricht ebenfalls dafür, daß sie vielen Anklang gefunden habe.

Daß Frischlin's Werk dem Herzoge wenigstens bekannt gewesen, läßt sich annehmen. Nicht nur, daß dieser als Freund der Gelehrsamkeit das Buch kaum ignoriren konnte, mußte es um so sichrer in seinen Händen sein, als Frischlin sich in Helmstädt und Braunschweig aufhielt. Daß er auch Rephun's Susanne gekannt, möchte ich glauben, da dieser selbst außer dem Wittenberger noch eines Wormser Nachdruckes erwähnt, und sich seine Dichtungen in der That vor den andern poetischen Producten der Zeit auszeichnen. Rephun hat noch andre Stücke geschrieben. Sie sind, wenn auch nur äußerlich, mit großer Sorgfalt dem Muster nachgebildet, welches Reuchlin in seinem Henno aufgestellt hatte. Die Sprache hat etwas Würdiges. In den Chören, welche die verschiedenen Aufzüge trennen, sind allerlei kunstreiche Metra zur Anwendung gebracht und selbst die Noten beigegeben. —

In der Bibel werden nur die Eltern und die Verwandten der Susanna genannt. In den vier erwähnten Stücken (das von Betulius kenne ich nicht) werden ihr dagegen Kinder angedichtet. Bei Frischlin haben diese keine Namen, bei Heinrich Julius heißen sie Rebecca und Benjamin, bei Stöckel Rahel und Benjamin, ebenso bei Rephun. Letzterer läßt noch

eine Schwester der Susanna unter dem Namen Rebecca auftreten. In einem alten Zürcher Stück finden wir ein Brüderlein und Schwesterlein Susannä. Ob dies Stück, sowie das gleichfalls ohne Jahreszahl und Angabe des Verfassers bei König und Hergotin in Nürnberg gedruckte Spiel von der Susanna dem Herzoge bekannt gewesen, ist gleichgültig. Einzelnes scheint darauf hinzudeuten. In der Scene vor Gericht nämlich fragt Daniel den einen Alten, unter welchem Baume er Susanna gesehen habe. Er nennt eine Linde. Johan Clant (der Narr im Stücke des Heinrich Julius) macht hier den Einwurf, es stände gar keine Linde im ganzen Garten. Dasselbe antwortet Susanna in dem Nürnberger Stücke. In der Bibel steht nichts davon.

Aelter als alle diese Stücke ist ein aus dem 15. Jahrhundert handschriftlich zu Wien vorhandenes, das Leben der heiligen Ehefrau Susanna betitelt. Es ist einfacher und enthält den Keim der späteren Arbeiten. Es scheint die Aufzeichnung eines althergebrachten Schauspieles zu sein, dessen andauernde Anziehungskraft sehr natürlich ist. Eine Frau, welche falsch angeklagt soeben schimpflich verurtheilt werden soll und auf das Wunderbarste gerettet wird, etwas Rührenderes und im besten Sinne Belehrenderes könnte kaum dem Publicum geboten werden. Hierzu tritt das Vergnügen, einer öffentlichen Gerichtssitzung beizuwohnen. Die Anklage, die Einreden, die Deliberation der Richter bis zur endlichen Steinigung der beiden Alten, bilden den eigentlichen Mittelpunkt der Sache. In der Deutschen Uebersetzung des Frischlin'schen Stückes (1589 von seinem Bruder Jakob Frischlin) sind für die letzte Execution die nöthigen Anweisungen gegeben. „Wenn man wollt die alten zween (Richter) zu Tod werfen, sichtbarlich vor dem Volk, soll man Leimen nehmen, formirt vierecket, wie ein Stein, ein Korb voll oder zween, daß der Leimen noch weich ist, also daß einer solchen Puff oder Wurf wohl erleiten mag, bis er end-

lich liegt als wäre er todt und endlich von dannen getragen wird.“ Im Nürnberger Stück wird die Vollziehung des Urtheils sogar als ein besondrer Leckerbissen für den folgenden Tag aufgehoben. Das Stück schließt mit folgenden Versen:

Erstlich ich euch noch eins sag,
Auf morgen ein gestrenger Gerichtstag
Gesetzt ist den alten zweien,
Ungefähr ein halb Stund vor dreien.
Da wird ihnen ihr Recht geschehn,
Wo ihr sie nun wollet sehen,
So kommt zeitlich für das Rathhaus,
Dann wird man die Böswicht führen aus,
Daß sie empfangen ihren verdienten Lohn,
Dem sie nach haben allzeit gestahn,
Darbei wir's jetzt bleiben lohn.

Gerichtsscenen sind eine sehr beliebte Form der Fastnachtsspiele. Der merkwürdigste Proceß auf der Bühne findet sich in dem alten Mysterium, wo Gott und der Teufel um die Seele des gefallenen Menschen streiten. Dasselbe muß seiner Zeit einen erschütternden Eindruck gemacht haben. Eine Curiosität von vielleicht rechtshistorischer Wichtigkeit ist „Ein neues weltliches Spiel, wie die bäurischen Richter einen Landsknecht unschuldig hinrichten lassen und wie es ihnen so schrecklich hernach ergangen — durch Bartholomäum Krüger von Spernberg, Stadtschreiber und Organist zu Trebbin. 1580“ (Meusebach 8478; steht nicht bei Gottsched), worin die detaillirte Darstellung des Gerichtsverfahrens enthalten ist.

Heinrich Julius faßte die Susanne nicht so einfach als seine Vorgänger auf. Mit großer Gewandtheit hat er ein Zwischenspiel angebracht und mit dem Ganzen verwebt. Es treten Bauern auf, welche von den beiden Alten betrogen werden und schließlich zu ihrer Verurtheilung beitragen. Aber auch diese Erfindung ist keine selbständige und scheint Frischlin anzugehören, obgleich der Inhalt der Scenen bei ihm anderer Art ist. Vielleicht aber sah sich der Herzog zu dieser Aende-

rung genöthigt. So gut als er Frischlin's Werke kannte, ebenso bekannt müssen ihm die Naogeorg's gewesen sein, welcher bereits 1546 als Zwischenspiel seiner Tragödie Haman und Esther das Schicksal zweier armen Schlucker behandelt, deren Rede Frischlin in seiner Susanne copirt. Der Stoff war also schon etwas abgenutzt; Heinrich Julius eignete sich deshalb nur die Situation im Allgemeinen an und änderte ihren Inhalt.

Er läßt die auftretenden Bauern in verschiedenen Dialekten reden. Aristophanes gab hierfür das erste Beispiel. Plautus ahmte ihn nach. In Italien und Frankreich benutzte man früh dies Mittel, eine komische Wirkung hervorzubringen. Der Herzog kam aber vielleicht wiederum durch Frischlin darauf, der in sein Stück Julius redivivus (er schrieb es lateinisch, Ayrer übersetzte es) italiänische und französische Conversation einstreute.

Eine ganz neue Figur aber und zugleich die Hauptperson im Stücke des Herzogs ist der Narr Johan Clant. Jede Stadt, jedes Dorf, jede Hofhaltung hatten damals wohl ihren Narren. Wir sehen aus vielen Andeutungen, daß derselbe auch bei den Schauspielern seine Rolle hatte. Seine Anwesenheit verstand sich von selbst. Selten wird er unter den Personen aufgeführt, manchmal tritt er als Prolog auf oder es heißt am Rande: hier sagt der Narr dies und das, oder nur: hier sagt der Narr etwas. In Wolfenbüttel aber gehörte der Narr zur Bande der Schauspieler, mischt sich nicht mehr nach Gutdünken in die Handlung als lebendes Mittelglied zwischen Bühne und Publicum, sondern hat wie die Andern seine bestimmte Rolle auszufüllen.

Diese bewußte Benutzung einer komischen Figur fällt auf; bei weitem mehr jedoch, in der Susanne sowohl als in den andern Stücken des Herzogs, der dramatische Gang des Dialogs und der theatralische Aufbau der Handlung. Hierin konnte

er Niemand nachahmen, denn vor ihm verstand es Keiner, so besonnen und geschickt ein Werk für die Bühne einzurichten. Selbst bei dem viel geistreichern Frischlin finden wir stets nur Conversation, nirgends theatralischen Dialog. Bei jenem haben die beiden Sprechenden nur sich im Auge, bei diesem wird ein Dritter angenommen, welcher zuhört. Eins geht aus dem Andern hervor und drängt vorwärts, die Scenen haben eine Spitze, der Gang der Intrigue eine Spannung. Dies Verdienst der Wolfenbüttler Stücke ist so auffallend, daß ich trotz der eigenhändigen Schrift des herzoglichen Autors, trotz der Kenntnisse, welche er besessen hat, trotz des vollständigen Mangels an einer Spur, wer etwa außer ihm die Stücke geschrieben haben könnte, zu der Ansicht geleitet werde, daß die genannten Vorzüge nicht sein Eigenthum waren, und die Vermuthung habe, es sei vielleicht irgend Jemand von den Schauspielern ihm dabei behülflich gewesen, den Compositionen jenen theatralischen Anstrich zu geben, welcher von zu großer Routine zeugt, als daß ihn Heinrich Julius, auch beim größten Talente, ohne eine lange praktische Erfahrung seinen Stücken hätte verleihen können.

Zum Beispiel nehmen wir die Unterredung der beiden verliebten Alten, mit denen der zweite Act beginnt. Sie treffen in Susannens Garten zusammen. Wie sie sich finden, einander ausfragen, sich belügen und endlich eingestehn, was sie hierher treibe, wie sie sich schließlich zu dem gemeinsamen Verbrechen verbünden, wird zwar sehr gedehnt (auf dreizehn großen Octavseiten) vorgeführt, ist aber in seiner Art vortrefflich gearbeitet. Sie verstecken sich. Susanna von einem Knechte und zwei Mägden begleitet tritt auf. Es wäre interessant, Näheres über die scenische Einrichtung der Bühne zu wissen. Sie stellt einen Garten dar. Ferner muß Susannens Haus sichtbar sein, aus dessen Thüre sie heraustritt. Nachdem sie den Knecht fortgeschickt hat, ihrem Manne entgegen, der auf

Reisen ist, und von dem sie Nachricht zu haben wünscht, fragt sie die Mägde nach der Zeit. Es sei zwei Uhr. Beklagt sich über die Hitze des Tages und beschließt unter Beistimmung der Mägde, in den Garten zu gehn und sich zu baden. Sie schickt nun Sarah, die eine, nach Haus, damit ihr Mann, wenn er etwa unvermuthens eintreffen sollte, Alles dort in Ordnung fände, mit Judith aber geht sie in den Garten und fängt an dessen schöne Bäume und Kräuter zu preisen.

Judith: bei welchem Teiche wollt ihr euch waschen?

Susanne: bei diesem da wir stehn.

Sie sendet nun auch Judith fort, um Balsam zu holen, und giebt ihr den Hauptschlüssel mit, um den Garten wohl abzuschließen, damit Keiner von außen hineinkäme. Nun sagen die beiden Alten einander, es sei Zeit, loszubrechen. Diese Beiden, welche sich im Gebüsche versteckt hatten, müssen also dem Zuschauer sichtbar geblieben sein. Zwischen dem Hause und dem Garten befand sich ein Raum. Des Gartens Thür ist sichtbar. Schließlich muß der Teich vorhanden gewesen sein, an dessen Rand sich die Frau entkleidet. Zu Frischlin's Susanna findet sich hier eine Note: Wann man diese Comödie spielen und halten will, muß man mitten auf dem Platz ein Gärtlein machen, mit Meyen, Gras, und ein schön Röhrbrünelein gemacht, also daß es zwo Thüren habe und dieser ganz Actus darinnen verricht werden soll, daß die Leut dennoch Alles hören und sehen mögen.

Susanna glaubt sich allein. „Ach was ist das eine ängstliche Hitze,“ beginnt sie, „wenn doch nur das Wasser ein wenig kühle wäre, ich muß es versuchen; ich will hie meine Kleider herlegen und hineinsteigen; ich denke ja, meine Magd werde die Thüre zugeschlossen haben.“

Zu dieser Rede bedarf es der Anmerkung, daß alle Rollen von Männern dargestellt wurden. Susanne ward also von einem Knaben gespielt. In England traten zuerst 1529 Frauen

auf dem Theater auf, die Sitte kam aus Frankreich. Demnach also hätte Shakespeare seine Julia, Ophelia, Imogen niemals von einer Frau gespielt gesehen. Noch zu Goldoni's Zeiten durfte im Bereiche des Kirchenstaates keine weibliche Rolle von einer Schauspielerin gegeben werden.

Die beiden Alten treten vor und machen ihre Anträge. Der sich entspinnende Dialog wird sehr lebhaft. Keine von den drei Personen nennt die Dinge anders als beim richtigsten Namen, so daß diese Scene vor unserm heutigen Publikum eine Unmöglichkeit wäre. Darin waren jene Zeiten anders als die unsern. Zuletzt springt nun der eine Richter an die linke Gartenthür, als wäre durch sie der Geliebte Susannens entsprungen, der andere eilt durch die andere rechts zum Hause und erhebt ein Geschrei, worauf dann vor dem Knechte und den Mägden die Verleumdung erhoben wird, daß sie, die beiden Alten nämlich, die Susanne mit einem jungen Gesellen belauscht und betroffen hätten.

Wie zu Ende des ersten Aufzuges treten jetzt wieder zum Schluß die Bauern auf: Conrad aus Schwaben, Clas aus Thüringen, Hans der Sachse. Der erste schimpft auf die schlechten Wirthshäuser in der Stadt, eine Tirade, welche sich sowohl bei Frischlin als bei Naogeorg findet; Clas beklagt sich, daß er in seinem Processe kein Recht bekommen könne; Hans aber kann den Dialekt der beiden nicht verstehen, und diese noch weniger seine Sprache. Die folgenden Aufzüge enthalten die Rückkehr des Mannes, seine Verzweiflung, die der alten Eltern, die Anklage, die Verurtheilung, die Entlastung der Alten, gegen welche die Bauern und obendrein einige Bäuerinnen mit den detaillirtesten Anklagen auftreten. Geschickte Handhabung von Sprache und Scenerie ist das Einzige, was zu rühmen bleibt, dichterischer Werth wohnt den Dingen nicht inne, weshalb ich sie nicht weitläuftiger erzählen will.

Die obenerwähnte kürzere Redaction der Susanna ist

nicht bloß eine Verringerung des Umfanges, sondern eine völlige Umarbeitung. Das Zwischenspiel bleibt fort, ebenso der ganze erste Act; Johan Clant, der Narr, heißt hier Johan Bouschet Morio, und seine Stellung zur Intrigue ist verändert. Das Stück, dessen Hauptwerth in der ausführlichen Ausarbeitung der Scenen bestand, hat in dieser verkürzten Gestalt ein sehr reizloses Aussehen.

Die weggefallenen Bauernscenen hat der Herzog zu einem neuen Spiele zusammengefaßt, der Tragica Comödie von einem Wirthe oder Gastgeber, dessen Inhalt die Betrügereien eines Wirthes bilden, den dafür zuletzt der Teufel holt. Dr. Holland theilt die Arbeit wiederum in doppelter Gestalt mit, den alten Druck sowohl, als die bisher ungedruckte Skizze von des Herzogs eigener Hand. Der Teufel erscheint als Mann mit einem langen Talar, und sein Diener, ebenfalls ein Teufel, in einem langen Mantel hinter ihm her. Im Momente, wo er sich dem Wirthe zu erkennen giebt, wirft er die Kleider ab und nimmt die Teufelslarve vor, worauf er ihn unter gräulichem Geschrei fortführt, während Johan Bouset, der Hausknecht, (wie Leporello im Don Juan) zitternd zurückbleibt. Schließlich aber erscheint der Gastgeber noch einmal, „gar elendig angezogen, kann kaum gehen oder reden, hat zerrissene Kleider an und hat nichts heiles an seinem ganzen Leibe.“ In diesem Zustande spricht er den Epilog, in welchem er sich als warnendes Beispiel aufstellt. — Ist nun die Idee dieses Stückes wirklich nur dem Frischlinschen oder Naogeorgschen entlehnt, oder lag dem Herzoge vielleicht ein älteres Stück vor, dem auch die beiden Gelehrten verschuldet sind? Ich habe keine Spur davon, allein die satirisch-komische Deutung der Wirthshausschilder, deren Embleme jedesmal als dem Reisenden verderbenbringende Zeichen erklärt werden, scheint mir auch diesen zweien nicht eigenthümlich zu sein und auf einem älteren nationalen Schwanke zu beruhen. —

In den folgenden Comödien, besonders in der von einem Wirthe, wie er von drei Wandergesellen dreimal um die Bezahlung betrogen wird, und im Fleischhauer treten die Bauern mit ihren Dialektmißverständnissen stets wieder auf. Dem Autor wie seinem Publikum muß diese Art der Komik sehr behagt haben. So schrieb Johannes Bertensius zu Jena, des Herzogs getreuer Unterthan, eine Tragödie Hiob, eignete sie ihm zu, ließ sie in seiner Gegenwart aufführen und zeigte sich darin als einen aufmerksamen Schüler seines Herrn, dessen Compositionsmanier und Polemik gegen die bösen Wirthe nebst andern ihm zugehörigen komischen Wendungen er nachahmt. Doch ist das Stück in Versen geschrieben, während die des Herzogs in Prosa verfaßt sind. Es ist augenscheinlich für dilettantische Schauspieler eingerichtet, wie denn auch zwei Stücke der Wolfenbüttler Bühne nach der herrschenden Mode in Verse umgesetzt sind. Huldrich Theander versificirte die Weiberlist einer Ehebrecherin, Elias Herlicius den Vincentius Ladislaus. Dr. Holland hat beide Arbeiten mitgetheilt. —

In den Bauernscenen liegt die Kraft und Originalität des Dichters, wenn wir Heinrich Julius so nennen wollen. Auch sind diese Scenen am wenigsten theatralisch geschrieben, die wahrhaft theatralischen Scenen aber und die Intriguen kaum von des Herzogs eigener Erfindung. Mehrere seiner Stücke, deren Inhalt die listigen Schliche verliebter Frauen und ihrer Liebhaber gegen alte getäuschte Ehemänner bilden, sind nicht allein im Ganzen italiänischen Novellen entlehnt, sondern im Einzelnen italiänischen Scenarien nachgebildet. Beweisen kann ich es nicht, da mir die italiänischen Stücke fehlen, allein ich stelle als Gründe meiner Behauptung folgende Beobachtungen hin.

In der Tragödie von einem Buhler und einer Buhlerin befindet sich bis auf den hineingeflickten Teufel und den Narren Johan Bouset, keine Person, welche nicht mit den in der da-

maligen italiänischen Comödie herkömmlichen feststehenden Rollen übereinstimmte. Diese Rollen waren zuerst vier an der Zahl, les quatre masques de la comédie italienne, der Pantalon ein alter Kaufmann; der Dottore, ein pfiffiger Rechtsgelehrter; Brighella, der behende Diener; Harlequin, der täppische Knecht. — Allmälig erweiterte sich der Kreis. Es kam dazu die Tochter des Pantalon, oder dessen junge Gemahlin, meistens Isabella genannt; deren Vertraute oder Amme, ein altes Weib; deren begünstigter Liebhaber (gegen welchen gewöhnlich der Vater etwas einzuwenden hat, in dem Falle nämlich, daß Pantalon als Vater und nicht als Ehemann auftritt), sowie der verschmähte Liebhaber. Jeder dieser beiden hat seine Bedienten, welche beide auch wohl dem Kammermädchen der Geliebten ihrer Herren gegenüber dieselbe Rolle spielen. Als Vertrauter des Pantalon findet sich ein alter Nachbar.

Allen diesen Personen begegnen wir regelmäßig in den italiänischen Lustspielen, wir begegnen ihnen ebenfalls in den vorliegenden Stücken, den Hauptpersonen wenigstens. Im Buhler und der Buhlerin sind sie allesammt vorhanden, bis auf den verschmähten Liebhaber (weil die Dame die Frau und nicht die Tochter ist), in der Comödie von einem Weibe und im Gallichorea (Hanrei) nur der Mann, die Frau, der Liebhaber, der Nachbar.

Die Stücke spielen ferner auf der Straße, vor dem Hause, wie dies bei den italiänischen Stücken gebräuchlich war, und zwar sind alle Bühneneffecte sehr künstlich hierauf berechnet. So als der Mann durch die Hausthüre ins Haus tritt und in derselben Minute der Liebhaber zum Fenster hinausspringt.

In der Aufeinanderfolge der Scenen und in dem Wechsel der auftretenden Personen ist die italiänische Routine erkenntlich.

Die bei Terenz beobachtete Regel, daß die Personen nicht alle im ersten Akte auftreten, sondern mit jedem Akte eine neue hinzukommt, wodurch das Interesse stets erneuert wird,

findet sich in den italiänischen Stücken der alten Zeit und auch hier beobachtet.

Endlich ein indirekter Beweis: der Verlauf der Stücke entspricht bei Heinrich Julius niemals der Intrigue, vielmehr brechen die letzten Acte auf das Ungeschickteste ab. Die untreue Frau wird vom Teufel geholt und klagt sich selbst in einer langen Rede an, damit der Zuschauer eine gute Moral mit nach Hause nehme. Der Anlage des Ganzen zufolge müßte im Gegentheil die List siegen, und der Mann geprellt werden, wie denn auch in Italien die Stücke so zu schließen pflegen. Dies ist der Hauptbeweis dafür, daß eine feine Arbeit für ein grobes Publikum zugeschnitten ward.

Entweder also hat Heinrich Julius die italiänischen Stücke, welche damals gedruckt zu haben waren, direkt benutzt, oder seine Schauspieler haben sie ihm zugetragen und er sie zu den Possen aufgestutzt, die dann seinen Namen trugen. Einen höheren Rang, als den von Possenspielen nehmen sie nicht ein. Heute geschrieben, wären sie nicht der mindesten Beachtung würdig. Den Schauspielern konnten sie nur Gelegenheit zum rohesten Spiele darbieten. Die Susanna macht allenfalls eine Ausnahme, sie ist ein vollständiges Rührstück, welches bei dem richtigen Publikum heute noch seinen Eindruck machen könnte, allein doch sehr roh gearbeitet ist.

Es fragt sich nun, woher die Schauspieler an den Hof zu Wolfenbüttel verschlagen sind. Unter welchen Umständen sie kamen, darüber wissen wir gar nichts, daß sie aber aus England kamen, dürfen wir als ausgemacht annehmen. Es ist möglich, daß sie sich von der Bande abzweigten, welche im Jahre 1585 dem Grafen Leicester nach den Niederlanden folgte, aber auch mit ihm dahin zurückkehrte. Man hat beweisen wollen, unter diesen habe sich Shakespeare befunden, ja man ist ohne allen Anhalt zur Vertheidigung der Conjectur fortgeschritten, er habe sich unter den englischen Comö-

dianten sogar mit nach Deutschland begeben. Ich erwähne es der Curiosität wegen. Was uns zu der Annahme berechtigt, die Wolfenbüttler Schauspieler seien dieselben gewesen, welche später unter dem Namen „die englischen Comödianten“ Deutschland durchzogen, und über deren erstes Auftreten in Deutschland keine Notiz vorhanden ist, sind folgende Gründe. Ein großer Theil der englischen Theaterspäße beruht auf dem Verdrehen und Mißverstehen von Worten: wir finden diese Witze in den Stücken des Herzogs gründlich ausgebeutet. Johan der Narr entschuldigt ferner sein Mißverstehen einmal mit den Worten: ick bin ein english man ick en son dat dutsch sprake niet wal versthan. Der letzte Grund ist der, daß einige von den Stücken des Herzogs eine auffallende Verwandtschaft mit dem englischen Theater zeigen, und daß dieselbe bei Ayrer (dessen Werke wir nach den neuesten Entdeckungen viel früher annehmen dürfen) noch mehr hervortritt. 1594 kamen die Wolfenbüttler Stücke heraus, bereits 1595 werden an anderer Stelle die Engländer erwähnt, unter den Stücken, welche sie spielen, wird die Susanna ausdrücklich genannt, es bleibt also kaum ein Zweifel dagegen, daß Heinrich Julius die englischen Comödianten nach Deutschland brachte. Ob diese jedoch bei dieser Gelegenheit ihren Weg durch die Niederlande genommen, bleibt einstweilen dahin gestellt. Ebenso leicht konnte es möglich sein, daß er sie bei seinem Schwiegervater in Dänemark antraf und von dort mit sich nahm.

Ihre ferneren Schicksale sind leichter zu verfolgen. Das Meiste darüber findet sich in Rommel's hessischer Geschichte und Hagen's preußischer Theatergeschichte. Beider Gelehrten Angaben habe ich nur zum Theil in den Quellen selbst nachgelesen. — Anno 1595 schreibt der Landgraf Moriz von Hessen-Cassel an seinen Agenten Lucanus nach Prag, da seine Comödianten sich mit dem Urlaub auf Reisen begäben, so solle er, wenn sie auch in Prag agiren wollten, solches befördern.

1597 sind sie noch in hessischen Diensten. 1602 führen sie in Ulm die Susanna auf. 1605 spielen sie zu Elbing, in demselben Jahre spielen, musiciren und springen sie in Königsberg, werden dort aber abgewiesen, weil sie schandbare Dinge vorbringen. 1606 in Rostock, erschienen sie 1607 aufs Neue in Königsberg, dürfen dort aber nur privatim spielen. 1609 sagt Moriz dem Kurfürsten von Brandenburg auf dessen Bitten zu, ihm seine Casselschen Comödianten auf vier Wochen abzulassen. Sie sollten zur Verherrlichung einer Hochzeit beitragen.

Es wäre nicht geradezu unmöglich, daß sie auch Anfangs auf dieser Reise nach Wolfenbüttel gekommen wären. Beide Herren standen auf diesem Felde in Verkehr. Moriz liebte die Musik, correspondirte über Erlang guter Tonkünstler mit den Fuggers und Turisani und hatte besonders italiänische Musiker an seinem Hofe. 1594 sendet ihm Heinrich Julius einen Lautenisten, um ihn mit einem in Cassel befindlichen zu vergleichen. Der Landgraf antwortet, jener verstände gute Motetten und Madrigale zu schlagen, dieser aber sei ein stärkerer Componist. Da Moriz jedoch erst zwei Jahre nach Heinrich Julius die Regierung antrat und sich vor 1795 die Comödianten in Cassel nicht erwähnt finden, empfing er sie wohl von dem Herzoge. Moriz war ebenfalls Verfasser von Theaterstücken, deren Titel noch vorhanden sind. Er baute ein eigenes Theater, vielleicht das erste Hoftheater in Deutschland, und nannte es, seinem Sohne Otto zu Ehren, Ottonium. 1605 war es bereits vorhanden. Merian in seiner hessischen Topographie (1655, S. 34) nennt es sehr hoch, von Steinen, inwendig gleich einem in die Runde gebauten Schauspielplatz, ohne Säulen oder Pfeiler aufgeführt, das aber nunmehr dem Kriegswesen, eines Theils zur Soldatenkirche, andern Theils als Gießhaus gebraucht worden. 1663 stand es noch. 1696 ward das sogenannte Kunsthaus an seine Stelle gebaut.

Ich muß hier noch einen Irrthum Rommel's berichtigen. Im Jahre 1597, führt er an (II. 2. Abth. 401), schickt Landgraf Ludwig von Darmstadt dem Landgrafen Moriz die Harnische und Kleider zurück, welche ihm derselbe zur Comödie geliehen, die Graf Hans Ernst von Solms mit seiner Gesellschaft dort aufgeführt. Hierdurch aber läßt sich schwerlich folgende Behauptung rechtfertigen: „Der Landgraf unterhielt die Engländer mehrere Jahre mit großen Unkosten, während an andern Höfen noch einzelne Unternehmer, selbst aus dem Ritter- und Grafenstande, die Turnieraufzüge nachahmend, mit eigenen Gesellschaften auftraten." Es ist möglich, daß dergleichen vorfiel, obgleich ich es nirgends erwähnt finde, aus dem oben Angeführten jedoch läßt es sich nicht folgern. Gesellschaft kann hier schwerlich gleichbedeutend mit Schauspielertruppe sein.

Unter den kleinen Ausgaben des Landgrafen Moriz aus den Jahren 97—98 finden sich folgende Posten: Dem Ballmeister zu Reißenstein 8 Thaler. Dem Tänzer Bergmann 2 Thaler. Für Dielen zum Gerüste der Comödie 5 Thaler. Den Engländern zur Comödie 2 Thaler. Für weiße Geckskleider 4 Thaler. Ein Paar Schuhe dem Narren 4 Thaler. Einem Engländer auf die Besoldung 20 Thaler. Dem Kammermeister Heugel um die Engländer abzufertigen 300 Fl. Dem welschen Jan und seinen Bereitern zweimal, Summa 150 Thaler. Dem Kapellmeister zu Cassel 20 Thaler. Dem Tenoristen von Mecheln zur Verehrung 4 Thaler. Einem Studiosus, so in der Kapelle sich hören lassen 1 Thaler. Einem Altisten zur Zehrung nach Stuttgart 26 Thaler. Einem Componisten der E. F. D. einem Gesang offerirt 1 Fl. u. s. w. 1607 wollen die Engländer, unzufrieden mit ihrem geringen Gehalte, in Cassel die letzte Comödie geben. 1612 spielten die Casselschen Comödianten in Nürnberg unter großem Zulauf mit Musik und Tänzen, nachdem sie zuerst mit 2 Trom-

meln und 4 Trompeten durch die Stadt gezogen. Das Entree betrug einen halben Batzen, und sollen sie viel Geld eingenommen haben. In demselben Jahre spielen sie zu Darmstadt. 1611 sind 19 Comödianten nebst 16 Musikern unter John Spencer (Jan Banser?) vom Kurfürsten von Brandenburg engagirt und spielen die Eroberung von Konstantinopel. Entlassen 1613, empfiehlt er sie dem Kurfürsten von Sachsen. In demselben Jahre führen sie das genannte Stück, in guter deutscher Sprache, zu Nürnberg auf und nehmen diesmal 6 Xr. Eintrittsgeld. Es ist die Frage, ob in dieser Zeit mehrere Banden existirten, oder ob immer dieselbe Truppe gemeint ist. Später, wenn man die alten Rechnungen der Städte mehr als bisher geschehen ist darauf hin durchgesehen haben wird, muß die Route der Engländer ganz offen daliegen. Vielleicht finden sich auf diesem Wege noch Andeutungen über die Stücke, welche sie spielten. Dann wird auch ihr Verhältniß zu Ayrer sich mehr aufklären. Ihre späteren Schicksale gehören nicht hierher.

Den äußerlichen Aufzug des Narren Jan finden wir in einem komischen Gedicht von 1597, betitelt des Marktschiffs Nachen, worin es von der Frankfurter Messe heißt:

Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das englische Spiel,
Davon ich hab gehört so viel,
Wie der Narr drinnen, Jan genannt,
Mit Bossen wär so excellent,
Welches ich auch bekenn fürwahr,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Daß es kein Menschen gleich mehr sicht,
Auf tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuh der keiner ihn nicht drückt;
In seinen Hosen noch einer hätt Platz,
Hatt dann einen ungeheuren Latz.
Sein Juppen ihn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nicht acht,

Wenn er da fängt zu löffeln an
Und dünkt sich sein ein fein Person.
Der Wursthänsel ist abgericht
Auch ziemlicher Maaßen wie man sicht;
Vertreten beid ihr Stelle wohl,
Den Springer man auch loben soll
Wegen seines hohen Springen
Und auch noch andrer Dingen.
Höflich ist in all sein Sitten
Im Tanzen und all seinen Tritten,
Daß solchs fürwahr ein Lust, zu sehn
Wie glatt die Hosen ihm anstehn.

Später wird von Musik und Saitenspiel geredet, die dabei vorkämen, und daß das Publikum mehr des Narren als des Stückes wegen hinginge. In demselben Gedicht wird der Susanna Erwähnung gethan. In einer 1615 erschienenen Nachahmung dieses Gedichtes kommen die Engländer wiederum vor. Doch scheinen sie trotz des großen Zulaufes herunter gekommen zu sein, auch verstehe es der Narr nicht mehr so gut als Jan ehemals, der sich als ein reicher Mann zurückgezogen habe.

Deutlicher als alle andere Stücke spricht des Herzogs Tragödie vom ungerathenen Sohne dafür, daß er mit dem englischen Theater bekannt war. Sie ist eine Zusammenhäufung der crassesten Mordthaten, ganz wie das zur Befriedigung des englischen Publikums nöthig war. Es kommt darin ein Knabe vor, dem auf offener Bühne der Leib aufgeschnitten wird. Der Mörder trinkt das Blut, brät das Herz auf Kohlen und frißt es auf. Schlägt seinem Vater einen Nagel in den Kopf, erwürgt seinen Vetter, schneidet seiner Mutter die Gurgel ab und findet bei einem Gelage plötzlich die Köpfe der Todten statt der Speisen auf den Schüsseln. (Macbeth) Endlich treten alle die Gemordeten als Geister auf (Cymbeline), machen den Mörder wahnsinnig und entführen ihn. —

Das interessanteste Zeichen aber vom Zusammenhange

der Wolfenbüttler Bühne mit der gleichzeitigen Theatercultur der übrigen Länder finden wir im letzten der abgedruckten Stücke, der Comödie vom Vincentius Ladislaus. Es führt uns direct auf Shakespeare hin, und der Charakter der darin auftretenden Hauptperson läßt uns sogar die gemeinsame Entstehung einiger Shakespeare'schen Figuren erkennen, die sonst wenig Gemeinsames zu besitzen scheinen.

Um auf die Lustspiele zu kommen, ist es nöthig, den Auszug des Ayrer'schen Stückes „Von der schönen Phänicia und Graf Tymbrus von Golisan aus Arragonien" vorauszuschicken.

Venus, die Göttin, geht ein mit bloßem Hals und Armen, hat ein fliegendes Gewand und ist gar göttisch gekleidet; ist zornig und spricht sich böse darüber aus, daß am Grafen Tymbrus ihre und ihres Sohnes Cupido Kunst zu Schanden würde. Cupido habe schon so viel Pfeile auf ihn verschossen, daß Vulkan ihm keine neue mehr schmieden wolle. Jetzt aber sei durch den König von Messina ein Turnier veranstaltet, bei welchem die schöne Phänica erscheinen werde. In diese solle sich der Graf verlieben, dann werde sie ihn schon bändigen. Cupido geht ein, wie er gemalt wird, mit verbundenen Augen; hat einen Pfeil auf dem Bogen und tröstet seine Mutter mit der Nachricht, daß ihm sein Vater Vulkan jetzt einige unfehlbare Pfeile geschmiedet hätte, mit denen er den Grafen beschießen wolle.

Beide treten ab. Jahn geht ein, ist mit einem Pfeil, der ihm noch im Hintertheil steckt, geschossen worden, hält beide Hände auf die Stelle und schreit, daß er gräuliche Schmerzen erdulde im Herzen und ohne Anne Marie nicht leben könne. Dann schimpft er auf Cupido, zieht den Pfeil aus der Wunde und betrachtet ihn. Auf das Geschrei kommt sein Herr, Gerardo, herbei. Er klagt diesem seine Noth und empfängt das Versprechen, es würde ihm geholfen werden. — Auch diese beiden entfernen sich, und es erscheint Petrus, der König, mit

zwei Räthen. Das Turnier soll vor sich gehn. „Indessen geht das ganze Frauenzimmer auf die Zinnen und sieht herab.“ Lionito von Loneten (der alte Ritter), Lionatus (ein Alter von Adel) und Gerardo kommen. Man schlägt sich paarweise. Zum Schluß folgen alle dem Könige zum Abendtanze, Gerardo ausgenommen, welcher seine Wuth zu erkennen giebt, daß Tymbrus über Alle den Sieg davongetragen. Dann verläßt auch er die Bühne, und Venus mit Cupido erscheinen wieder, um sich in den Hinterhalt zu legen, worauf der Tanz seinen Anfang nimmt.

Durch diese Scene wird klar, daß die Einrichtung der Bühne völlig der der englischen entsprach. Den Hintergrund schloß ein Vorhang, über ihm befand sich eine Gallerie: die Zinnen, von denen die Damen herabsahen. An der einen Seite war das Haus, durch dessen Thür alle dem Könige ins Schloß folgten, nun wird der Vorhang im Hintergrund geöffnet, die tanzenden Paare treten durch ihn wieder auf die Bühne, welche dadurch auf die einfachste Weise zum Innern des Hauses umgestaltet wird.

Cupido schießt seinen Pfeil ab, Tymbrus empfängt ihn und beginnt von Phänicien's Schönheit entzückt zu reden. Wiederum ziehen alle mit den Musikanten an der Spitze ab, um sich zur Collation zu begeben. Venus ist mit Cupido allein. Ihre Rache, sagt sie, solle nur darin bestehen, daß Tymbrus die Phänicia auf eine unehrliche Weise begehren, sie ihm aber nicht anders als in rechtmäßiger Ehe zu Theil werden solle. Jetzt erst heißt es: actus primus, das Vorgefallene war also nur die Einleitung. Gerardo tritt auf und beschwert sich über des Grafen Tymbrus hochmüthiges Betragen, den die Gnade des Königs so stolz mache. Die Kammerjungfer Anne Marie tritt auf, und er redet ihr von seines Dieners Jahn Leidenschaft. Sie weist ihn kurz ab und läßt ihn stehen. Nun erscheint der arme Jahn, welchem Gerardo vorlügt, Anne

Marie sei ihm im höchsten Grade gewogen und habe ihn auf die Nacht zu sich bestellt. Der Narr voll Entzücken preist sein Glück und geht mit seinem Herrn ab. Tymbrus tritt auf und überlegt, auf welche Weise er Phänicien seine Liebe gestehen solle. Zuerst will er einen Brief schreiben, beschließt ihr dann aber eine Nachtmusik zu bringen und bei dieser Gelegenheit seine Wünsche kund zu geben. Damit geht er; Gerardo tritt wieder auf, sagt, daß es Nacht sei, daß er jetzt in Anne Marien's Haus gehe, an ihrer Statt seinen Diener Jahn erwarten und ihm dann einen Kübel Wasser über den Kopf gießen wolle. Er geht; Jahn erscheint und schnalzt mit der Zunge, um seine Anwesenheit zu erkennen zu geben. Gerardo ruft ihm mit verstellter Stimme von oben herab zu, die Magd werde ihm sogleich aufthun, dann, als Jahn näher herantritt, gießt er den Kübel über ihn aus. Jahn verschwört die Liebe und geht fort, indem er sich das Wasser abschüttelt. Sogleich kommt nun Tymbrus mit den Musikanten. Es wird ein sechs Strophen langes Lied gesungen. Alle entfernen sich.

Lionito, Phänicien's alter Vater, tritt mit seiner Frau Veracundia auf und beräth mit ihr, ob die Musik Phänicien oder deren Kammerjungfer gegolten habe. Letztere beiden erscheinen. Phänicia glaubt, Tymbrus habe ihr das Ständchen gebracht. Die Eltern verwarnen sie nun, ja nichts ohne ihr Vorwissen zu thun. Die Bühne wird wiederum leer. Tymbrus kommt und bittet wehmüthig am Fenster, man möge ihn einlassen. Phänicia entgegnet, er solle sich an ihren Vater wenden, worauf der Graf mißmuthig fortgeht.

Zweiter Akt. Jahn steht da und zählt Geld. Ein Prager Student gibt sich für seine seelige Mutter aus und luchst ihm das Geld ab. Beide laufen fort. Tymbrus kommt, er habe Phänicien geschrieben. Nach ihm erscheint sie mit dem Briefe in der Hand. Das Kammermädchen räth ihr, mit dem Grafen anzubinden, Phänicia will jedoch keine Antwort schreiben

und giebt Philis den Brief, um ihn zurückzugeben. Diese richtet den Auftrag aus, läßt sich aber von Tymbrus einen zweiten Briefe aufdrängen. Allein beschließt derselbe nun, die Jungfrau zu ehelichen. Er bittet Lionatus, bei Lionito um sie zu werben. Phänicia tritt mit Philis auf und gesteht ein, niemals ein schöneres Lied gelesen zu haben, als das von Tymbrus übersandte. Philis singt es ihr noch einmal vor. Es hat 6 Strophen, die erste lautet:

Ach Lieb, wie ist dein Name süß,
Wie sanft thust du einschleichen;
Wenn einer meint, du seist gewiß,
Thust du gar von ihm weichen!
Du machst groß Pein,
Die dir allein
Nachdenken und vertrauen,
Ich hab auch gewiß
Erfahren dies
Mit einer schön Jungfrauen.

Die Eltern kommen und heißen Philis eine Weile abtreten. Sie eröffnen Phänicien Tymbrus' Antrag, und diese neigt sich in Gehorsam ihren Wünschen.

Dritter Akt. Jahn prügelt den Studenten Malchus und nimmt ihm das Geld wieder ab. Gerardo tritt betrübt auf, daß Phänicia an den schönen Grafen vergeben sei. Jahn sucht ihn mit seinem eigenen Unglück bei Anne Marie zu trösten. Gerardo sendet ihn zum Gerwalt, dem Edelmanne, und dieser macht ihm folgenden Vorschlag: Jahn solle in Weibskleidern in Phänicien's Garten steigen, er selbst wolle dort mit ihm verliebt thun, als wenn Jahn Phänicia wäre, Tymbrus aber solle im Gebüsche stecken und Alles mit ansehen. Dieser tritt auf und spricht aus, wie beglückt er sei. Gerwalt redet ihn an und verleumdet die Jungfrau. Tymbrus läßt sich bereden, Nachts in den Haselstauden des Gartens die Wahrheit zu ergründen. Veracundia kommt mit ihrer Tochter, der sie gute Lehren giebt. „Jetzt wird ein Lettern außer des

Ausganges angelehnt“ und Tymbrus steigt herunter, als wenn er über die Mauer käme. Er versteckt sich. Gerwalt und Jahn in Weibskleidern steigen ebenfalls herab, beide kosen mit einander, Tymbrus ergrimmt, und als die Bühne wieder frei geworden, erscheint sein Werber Lionatus bei Lionito und sagt in Tymbrus' Namen auf. Phänicia fällt in Ohnmacht, Lionatus hält sie für todt und geht ab. Als er gegangen, kommt Phänicia zu sich (sie wird mit Aquavit gerieben), ihr Vater beschließt jedoch, sie für todt auszugeben und ihr ein Leichenbegängniß auszurichten.

Vierter Akt. Diener bringen einen Sarg, auf dessen Leichentuche geschrieben steht: „Gedächtniß der unschuldigen, edlen und tugendreichen Phänicia von Loneten seligen.“ Jahn tritt heran, liest das und behauptet, da er selber doch eigentlich zu Nacht Phänicia gewesen sei und hier geschrieben stände, daß Phänicia gestorben sei, so wisse er nicht, ob er todt oder lebendig sei. Er betastet sich nun und kommt zu dem Resultate, daß er lebe, worauf er abgeht. Tymbrus erscheint, angethan mit einem Klagmantel und spricht seinen Jammer aus. Gerardo, ebenso gekleidet, klagt sich an, die Ursache ihres Todes zu sein, er werde dafür gestraft werden. Der Graf fragt ihn nach der Bedeutung solcher Reden, Gerardo sagt, er solle ihm in die Kirche folgen, da werde er ihm die Sache offenbaren. Sie gehen fort und treten gleich wieder auf. Auf das Einfachste wird dadurch die Scene zur Kirche. Jahn soll Gerwalt holen; Gerardo wirft sein Schwert dem Grafen Tymbrus zu Füßen, kniet nieder, gesteht Alles und bittet um seine Strafe. Tymbrus gerührt verzeiht ihm unter der Bedingung, daß er den Eltern und der todten Jungfrau Abbitte leiste. Sie knien beide am Sarge nieder, erheben sich dann und reichen sich die Hände. Jahn kommt: Gerwalt sei entflohn. Tymbrus schwört ihm alles Böse zu und geht mit Gerardo zu den Eltern ab. Im letzten Akte wird dann Tymbrus mit

Phänicia neu verlobt, ohne sie jedoch zu erkennen, indem man ihn glauben läßt, daß es deren Schwester Lucilia sei, hernach erst entdeckt er die Wahrheit. Gerardo erhält die zweite Tochter, Bellaflur, zur Gemahlin. Am Ende gehn sie alle in die Kirche, und zum Schluß wird ein elf Strophen langes Lied gesungen, welches aus dem Ganzen eine Nutzanwendung für die Jungfrauen zieht. —

Zu welcher Zeit Ayrer das Stück geschrieben, wissen wir nicht, ebensowenig, woher er es nahm. Er muß aber sowohl Inhalt als Scenerie entlehnt haben, denn diejenigen seiner Stücke, welche sein völliges Eigenthum sind, belehren uns, daß er eine Composition, wie die vorliegende, nicht aus eigener Kraft hinstellen konnte. Daß dem in der That so sei, wird wahrscheinlicher durch die Uebereinstimmung des Stückes mit Shakespeare's herrlichem Lustspiele, „Viel Lärmen um Nichts." Gervinus läßt den englischen Dichter den Stoff aus Bandello's Novelle hernehmen, welche indessen nur die rohesten Elemente enthält. Man wird aber bemerkt haben, daß gerade scenische Einrichtungen, wie der Tanz, das Ständchen, die Scene am Sarge in beiden Stücken auffallend zusammentreffen. Von Benedict und Beatrice steht zudem bei Bandello gar nichts, und Gervinus stellt beide als poetisches Eigenthum Shakespeare's hin. Collier führt an, daß schon 1582 eine history of Ariodante and Gineora (nach Ariost's gleichnamiger Episode) in England gespielt worden sei, hat das Stück aber nicht in Händen gehabt. Es müsse die ersten Bestandtheile von Shakespeare's Lustspiel enthalten haben. Tieck endlich führt in den Anmerkungen seiner Uebersetzung Ayrer an und findet in Benedict's Aeußerung „Vulkan sei ein trefflicher Zimmermann" einen Anklang an die „Pfeile, welche Vulkan für Cupido schmiedet" und mit denen dieser dann Jahn und den Grafen verwundet.

Entweder arbeiteten nun Ayrer sowohl als Shakespeare

jeder für sich nach der Novelle, oder die Stücke stehen untereinander in Zusammenhang. Es fragt sich dann, welches von beiden die Originalarbeit gewesen ist.

Benedict und Beatrice finden sich, wie wir sehen, in der Novelle nicht. Sie finden sich aber bei Ayrer! Der Kern dieser Nebenintrigue besteht in dem Spaße, daß man Benedict zum Glauben bringt, Beatrice sei in ihn verliebt, und ihr dasselbe von Benedict einredet. Erinnern wir uns an Jahn's erstes Abenteuer: er ist in Anne Marie verliebt, und sein Herr lügt ihm vor, daß sie seine Neigung erwidre, worauf er dann das Wasser über den Kopf erhält. Es ist wahr, die Aehnlichkeit beider Verhältnisse ist eine sehr fernliegende, allein man halte fest, daß beide Paare in den beiden Lustspielen ursprünglich nicht zur Fabel gehören, sondern daß hier wie dort ihr Auftreten als ein äußerliches Anhängsel in das Ganze hineingearbeitet ist. Wie sollten aber zwei Autoren darauf kommen, bei Behandlung derselben Novelle ihr einen Bestandtheil zuzusetzen, der so viel Aehnliches auf beiden Seiten hat? Einstweilen allerdings nur dann, wenn man diese Aehnlichkeit zu finden und zu betonen Willens ist. Wie kommt es aber, daß beider Dichter scenische Anordnung manchmal zusammentrifft? Ahmte Ayrer den Shakespeare nach, und vergröberte dessen reizendes Gewebe, travestirte er seine Charaktere so heillos und gab er allen eine so ganz andere Sprache, oder arbeitete er nach einem Stücke, das bereits vor Shakespeare auf dem englischen Theater war, und das der große Dichter ebenfalls benutzt hat? Wir kennen von beiden Stücken die Daten der Entstehung nicht, und die Frage bliebe eine ungelöste, wenn hier nicht der Vincentius Ladislaus des Herzogs von Braunschweig einträte und das Räthsel zu lösen behülflich wäre.

Ehe ich aber den Auszug dieses Stückes mittheile, muß ich noch einmal von den bereits erwähnten Masken der itali-

änischen Comödie reden. Wir sahen unter ihnen diejenige des Liebhabers, welcher stets zurückgewiesen wird. Auf diesen armen Verschmähten häufen sich alle erdenklichen Eigenschaften, welche der hartherzigen Schönen die Berechtigung geben, ihn nicht nur abzuweisen, sondern ihm womöglich noch die schlimmsten Streiche zu spielen, und indem man mit dieser Rolle die des alten miles gloriosus, des feigen Großprahlers aus der plautinischen Comödie, in Verbindung brachte, entstand der Typus des Capitano, als der Inbegriff alles dessen, was den Italiänern an einem Manne tadelnswerth erschien, so zu sagen eines nationalen Sündenbockes für die Schwächen des männlichen Geschlechtes.

Der Capitano tritt ganz im Geiste und mit der bombastischen Sprache seines antiken Vorgängers auf. Der ihm beigegebene Bediente hört ihn mit Bewundrung an, verfällt auch wohl in eine unschuldige Ironie, welche sein Herr stets großmüthig überhört. Der Capitano tritt Jedem auf das Frechste entgegen und treibt die Dinge rücksichtslos zum Bruch, sobald aber sein Gegner Miene macht, die Sache ernst zu nehmen, zieht er sich zurück und weiß auf das Geschickteste einem Zusammenstoße zuvorzukommen, der ihn in die böse Verlegenheit brächte, seine ausposaunte Stärke thatsächlich zu erkennen zu geben. Ich erinnere mich einer vortrefflichen Scene, in welcher ihn sein Gegner durch die ehrenrührigsten Angriffe zwingen will, sich zu stellen, er aber Alles stets so zu drehen weiß, daß seine Würde gewahrt bleibt, daß die ärgsten Vorwürfe zu Schmeicheleien für ihn werden und er stolz seinen Degen in der Scheide läßt. Muß er ihn dennoch zuletzt ziehn, so unterliegt er natürlich, schiebt dann aber die Schuld auf allerlei Zufälle und droht mit furchtbarer Revanche. Geprügelt, verhöhnt und um seine Geliebte betrogen pflegt er am Ende des Stückes dazustehn, stets aber weiß er den Kampfplatz so zu verlassen, daß er seine äußere Würde bis zum letzten

Momente aufrecht hält. Entweder verzeiht er großmüthig Allen was sie gethan, wie der Löwe der Maus, oder er droht, man werde seiner Stärke eines Tages benöthigt sein, dann aber werde er seine Hülfe versagen und den Untergang Aller ruhig mit ansehn.

Durch die spanisch-italiänischen Streitigkeiten empfing der Capitano obendrein die sämmtlichen bösen Eigenschaften des Spaniers; er akklimatisirte sich in Frankreich, er trat in England auf, und nach seinem Muster bildete Shakespeare den unvergleichlichen Falstaff als nationales Gegenstück. Parolles in „Ende gut, Alles gut“ ist der ächte italiänische Capitano. Die Junker Tobias und Gustav von Bleichenwang haben sich in seine Erbschaft getheilt. Armado endlich in „Der Liebe Mühe ist verloren“ ist der spanische Capitano, besonders wenn er zuletzt in Hektor's Waffen auftritt und seinem Gegner zudonnert: beim Nordpol, ich fordre dich! Die Verhöhnung der Spanier war bei den Engländern noch von der Königin Maria her populär, als deren Gatte der spanische, katholische Philipp nach England kam. Schon zu ihren Zeiten machte man die Spanier auf dem Theater lächerlich. (Prescott, Philipp II.)

Im Jahre 1577 ließ Heinrich III. von Frankreich in Venedig Schauspieler engagiren. Die Truppe nannte sich gli comici gelosi. Sie traten zuerst in Blois auf, spielten 1588 zu Paris im Hotel de Bourbon und erhielten sich dort, trotz der Verbote des Parlamentes, welches sich der einheimischen Schauspieler annahm, bis zum Jahre 1600. Der allgemeinen Sitte zufolge spielten sie nach bloßen Plänen, wobei jeder Schauspieler seine bestimmte Rolle festhielt und das, was er zu sagen hatte, improvisirte. Die Rolle des Capitano füllte Francesco Andrieni aus. Er trat auf unter dem Namen des Capitano Spavento dell vall'inferno. Seine Frau war unter dem Namen Isabella berühmt. Nach Auflösung der Truppe

zog Andrieni sich nach Pistoja zurück und verfaßte dort die Bravure del cap. Spavento, ein Buch, welches nichts als die Dialoge des Capitano und seines Dieners Trapparola, und in ihnen das Tollste enthält, was jemals an Bombast zusammengebracht wurde. Ich hatte die dritte Auflage von 1615 (Venedig) in Händen. Sie ist mit einem Anhang versehn. 1617 kam noch ein zweiter Theil hinzu, der freilich etwas matter ausgefallen ist, aber dennoch bewundern läßt, daß nach dem wahrhaft monströsen Unsinne des ersten Theils der Autor noch Phantasie genug hatte, eine neue Ernte zu Markt zu bringen.

Das Buch ist in raggionamenti eingetheilt. „Während du hingehst," redet im ersten der Capitano seinen Diener an, „um meine Befehle zu vollziehen, erinnere dich wohl daran, Augen und Ohren offen zu haben, denn es könnte sein, daß du einem Helden oder Halbgotte begegnetest, der in Flammen stände und zu Asche zerglühte aus rasender Begierde, von mir Kunde zu erhalten. Sage ihm dann, daß ich der Capitano Spavento vom höllischen Thale sei, genannt der teuflische, Fürst des Ritterordens, Trismegistos, das heißt, gewaltig großer Abenteurer, mächtiger Zertrümmerer, kraftvoller Vernichter, Bändiger und Beherrscher des Weltalls, Sohn des Erdbebens und des Sturmwinds, Vater des Todes und engverbundener Genosse des Teufels im Tartarus."

Er rühmt sich darauf, Zweihundertmeilenstiefel zu besitzen; er hat einen Löwen am Schwanze emporgeschwungen und einen Ritter damit erschlagen, welcher eine Dame gefangen hielt; er hat die Tochter des Großtürken geheirathet; er hat alle berühmten Schönheiten aller Länder und Zeiten zu Geliebten gehabt; er ist seiner Mutter mit einem Satze aus dem Schooße gesprungen (man erinnere sich, wie Schellmufsky seine Geburt erzählt) und hat mit einer Donnerstimme gerufen: „io sono il capitano Spavento", daß die Frauen um-

her im Schrecken davonliefen; er hat einer Zauberin ihre Tochter abgekauft, welche zuerst als Stute, dann als Stier, zuletzt als Hindin zu ihrer Mutter zurückeilt und dennoch von ihm gebändigt wird; er ist im Himmel, unter der Erde und in den Gewässern beim Triton gewesen, dessen ungeheueres Reich er beschreibt.

Schelmufsky, Don Quixote, Lazarillo de Tormes, Münchhausen, das Lügenmärchen Lucian's, alle diese Erscheinungen vereinen sich im Spavento. Er benutzt die ganze Mythologie, die Ritterromane und was sonst an abenteuerlichen Erzählungen existirt. Alles ist dem Verfasser dieses Buches so geläufig wie dem Montaigne die Geschichtschreiber und Philosophen waren.

„Gehen wir," endet das zweite Gespräch, „vor dem Frühstück will ich dir einen Kriegsplan mittheilen, noch größer als den erstern, er soll dazu dienen, deinen Appetit zu wecken."

„Lieber Herr," antwortet Trapparola, „ich bin schon genügend hungrig, auch ohne eine pikante Sauce von eurem Geschwätz. Ihr braucht mir heute Morgen keine weiteren Gedanken zu offenbaren. Mir genügt es zu wissen, wer ihr seid; daß ihr mit eurer Stimme den Donner erschreckt, daß die Blitze sich an euren Augen entzünden und daß, wenn ihr eure ehrenvolle Rechte mit hochgeschwungenem Schwerte ausstreckt, die Erde sich entvölkert, um das Reich der Unterwelt zu mehren."

„So ist es sicherlich," erwidert der Capitano. „Gehen wir also. Und um uns den Rost von den Zähnen zu bringen, wollen wir erstlich eine Suppe von Eisenfeile zu uns nehmen, mit Käse von Schießpulver, oder Arsenik, oder Rhabarber, um sie etwas milder zu machen."

„Lieber Herr, diese gute Suppe werdet Ihr für Eure Person genießen, ich mich aber der Enthaltsamkeit befleißigen, und da Ihr nichts Andres essen wollt, muß ich mich

wohl zu einem Frühstück entschließen, obwohl heute Fasttag ist."

„Für Dich werden sich schon andere Speisen vorfinden. Gehen wir Trapparola."

„Ja wohl, gehen wir; denn wenn wir noch länger warten, ist es Zeit zum Mittagessen."

Im dritten Gespräche ist nun von diesem die Rede und Trapparola erhält den Küchenzettel. Er soll beim Koch folgendes Potpourri bestellen: „Er nehme dazu vom Haupte des erimantischen Ebers, von den Stieren des Tasso, der Schlange des Kadmus, den Pferden des Diomedes, der Nase des Jupiter, den Gedärmen Neptun's, den Ohren Pluto's, dem Hintertheil des Ganymed u. s. w." Der Diener macht Einwendungen. Spavento giebt nach und will sich nun mit einer Pastete begnügen, bestehend aus Löwenmark, Schlangengekröse und Basiliskenohren. Trapparola sagt, er möge sich erst in der libyschen Wüste zusammensuchen was er essen wolle. Hierauf begiebt sich sein Herr ganz und gar des Gedankens zu essen und zieht es vor, nur ein Bad zu nehmen. „Wende Dich," ruft er, „und blicke aufwärts! Eile in die Badestube des Wassermanns, meines himmlischen Badewärters, er möge mich zum Baden erwarten. Er solle das Wasser mit dem Feuer des Aetna, Mongibello und Vulkan erhitzen, er solle die Thränen der Olympia, Angelica, Isabella und ihres Zerbino dazu nehmen u. s. w." Man wird, wenn man eine Weile in diesen Wust von Unsinn hineingelesen hat, von einem Gefühle von Verdrehtheit erfüllt, als wohnte man im Palaste des Prinzen von Pallagonia, den Goethe und Andere beschrieben haben. Aber diese Verzerrungen entsprachen damals dem Geschmacke des Publicums.

Der Capitano führte verschiedene Namen: Torquato, Bizarro, Thrasylogo, Sangre, Fuego, Fierabras, Matamore. Bei Gryphius heißt er Bombenspeier. Gegen Ende des

siebenzehnten Jahrhunderts verlor sich seine Rolle auf dem Theater, und zu Riccoboni's Zeiten war er ganz verschwunden. Eine seiner Prahlereien fällt mir noch ein, welche ihm Dellaporta in seiner Comödie Olympia (1589) in den Mund legt: „Ich werde diesem Spitzbuben," ruft er aus, „einen Tritt geben und ihn so hoch in die Luft spazieren lassen, daß er verhungert wieder herunter kommen soll, und wenn er einen Centner Brot mit hinauf genommen hätte."

Der Vincentius Ladislaus des Herzogs von Wolfenbüttel ist weiter nichts als eine Copie des Capitano. Es finden sich in dem Stücke theils die angeführten Wendungen, theils eine Menge von andern Schwänken, welche damals in Deutschland umgingen, so daß es der Autor auf sechs Akte ausdehnen konnte.

In der ersten Scene des ersten Aufzugs tritt „der Lakay" auf und sagt, sein neuer Herr sei seltsam und halte sich für klüger als alle Uebrigen. Adrian, Kammerjunker des Herzogs, redet ihn an, was er hier stände. Der Lakay: er erwarte seinen Herrn Vincentius Ladislaus, Satrapa von Mantua, für welchen er Herberge zu bestellen habe. Adrian weist ihn zur goldnen Krone. Aus dieser tritt der Wirth heraus, und die Aufnahme des Gastes wird verabredet.

Der Lakay läßt sich nun noch einmal über seinen Herrn vernehmen: „Ich weiß nicht was mein Junker für ein seltsamer Mann ist, denn damit Jedermann zum Anfang hier erfahren möge, daß er ein Narr sei, hat er seinen Namen auf einen Zettel schreiben lassen und mir befohlen ihn an die Thür zu schlagen." Er schlägt hierauf den Zettel an, auf dem Folgendes zu lesen ist: „Vincentius Ladislaus, Satrapa von Mantua, Kämpfer zu Roß und zu Fuß, weiland des edeln und ehrenfesten, auch mannhaften und streitbaren Barbarossä bellicosi von Mantua ehelicher nachgelassener Sohn, mit

seinen bei sich habenden Dienern und Pferden.“ Damit hat der erste Akt ein Ende.

Man vergleiche hiermit Einiges aus dem ersten Akte von Shakespeare's Lustspiel. „Ist Signor Montanto (Signor Schlachtschwert übersetzt Tieck) ebenfalls aus dem Kriege zurück?“ fragt Beatrice den Boten.

„Ich kenne Keinen dieses Namens in der Armee, Fräulein,“ erwidert er.

Leonato. Wonach fragst Du, liebe Nichte?

Hero. Meine Cousine meint Signor Benedict aus Padua.

Bote. O, der ist zurück und in besserem Humor als jemals.

Beatrice. Er schlug seinen Zettel hier an und forderte Cupido auf einen Pfeil (flight) heraus. Und meines Onkels Narr las die Herausforderung, unterschrieb in Cupido's Namen und forderte ihn auf einen stumpfen Bolzen (bird.bol). Wie Viele hat er im Kriege umgebracht und aufgefressen? Oder vielmehr nur das: wie Viele hat er umgebracht, denn ich, für mein Theil, versprach ihm, Alles aufzuessen, was er zu Tode brächte.

Leonato. Wahrhaftig, Du schlägst ihn nicht hoch genug an, Beatrice, aber er wird Dir gegenüber Stand halten, darauf verlaß Dich.

Bote. Er hat sich ausgezeichnet im Kriege, Fräulein.

Mit diesen ersten Worten des Stückes, durch welche Benedict eingeführt wird, charakterisirt ihn Beatrice als einen richtigen Capitano. Nun wird klar, was Shakespeare mit dem Zettel meinte, den Benedict anschlagen ließ. Ayrer's Comödie belehrte uns schon, was Cupido's Pfeil hier zu bedeuten habe. Auf das Lob Vulkan's als eines guten Zimmermanns würde bereits hingewiesen. Wir sehen an denselben Stellen der Stücke also dieselben Anspielungen.

Im zweiten Aufzuge zeigt sich Vincentius zum ersten Male. Er gehet ein mit beiden Schreibern, Valerio und Balthasaro, hat einen ungarischen Rock an und einen großen Hut mit Federn auf. Geht eine Weile auf und nieder. Danach redet er seinen Schreiber an: „Domine Valeri, kommt zu uns, wir wollen Euch etwas zu verrichten in befehlich geben.“ Valerius thut eine große Reverenz und spricht: „Gestrenger Herr, was wollt Ihr?“ Nun fährt ihn Vincentius an, ob das die richtige Anrede sei? und sagt ihm seine langen Titel vor, welche dann Valerius demüthig nachspricht. Er wendet sich darauf an Balthasar und redet ihn in einer Weise an, welche direct an Don Armado's Umschweife erinnert: „Domine Balthasare, erhebet Euere Füße von dem heiligen Element der Erden und forschet durch das beste Kleinod, nämlich das Gesicht der Augen, mit welchen Ihr von Gott begabt und gezieret seid, aus was hochwichtigen Ursachen es herfließe, daß der Wirth, sich zu uns zu verfügen, so lange verziehen möge.“ Der Wirth kommt. Vincentius ignorirt ihn zuerst auf das Hochmüthigste und überhört seine Anreden so lange, bis der Mann wieder fortgehen will. Hierauf nennt er ihm eine Reihe von Leckerbissen, die er zum Diner verlangt. Der Wirth zählt dagegen einige bescheidene Gerichte auf und wird mit der Weisung fortgeschickt, für morgen besser zu sorgen. Endlich sagt Vincentius dem Schreiber, er wolle überhaupt heute nichts essen, sondern nur ein Stück Brot und einen Schluck Zimmetwasser zu sich nehmen, auch möge er für reine Laken im Bette sorgen und in der Apotheke für sein Geld Wachholder, Nägelein und Zimmetholz holen und ihm davon ein Brustfeuer machen.

Dies ist offenbar die Scene zwischen Spavento und Trapparola, sowohl was die Titulatur als was das Essen anbelangt. Der Capitano ist stets hungrig, kommt aber nie zum Essen: einer von den Hauptzügen seiner Rolle. Ein solcher ist auch die geläufige Aufzählung von Gegenständen jeder Art,

welche zuweilen seinem Munde entströmt. In Corneille's Illusion comique entschuldigt er sich, daß er den Degen bei einer dringenden Gelegenheit in der Scheide gelassen habe. Ich mußte es thun, erkärt er, denn es wäre das furchtbarste Unglück eingetreten, wenn ich mich dazu hätte hinreißen lassen, Alles hätte augenblicklich in Flammen gestanden! Nun zählt er in einem Dutzend Versen Alles auf, was sich nur irgend in und an einem Hause befindet:

es hätten augenblicks Dach, Keller, Treppe, Wand,
Tisch, Fenster, Sessel, Stuhl, Kamin, Gebälk gebrannt,
Stein, Säulen, Eisenwerk, Beschläge, Schlösser, Haken,
Gips, Marmor, Blei, Cement, Bett, Kissen, Decken, Laken,
Verschläge, Küche, Stall, die Gitter und die Riegel,
Glas, Dachstuhl, Stube, Saal, Schlafkammer, Bohlen, Ziegel.

und so weiter mit unerschöpflicher Suade. Dann schließt er seine Rede mit der Frage, was zu einer solchen Verwüstung seine Geliebte wohl gesagt haben würde.

Im dritten Aufzuge schimpft der Wirth über den neuen Gast. Vincentius wird vom Herzoge an Hof befohlen. Er tritt auf in einem Schlafpelze, hat ein Gebetbuch in der Hand, geht andächtig auf und nieder, schlägt sich vor die Brust und sagt: Domine, miserere mei. Weint, fällt zu Boden und küßt die Erde. Einen vorübergehenden Priester redet er mit weitschweifiger Demuth an, geht dabei sogar ins Küchenlatein über und will mit ihm über Theologie disputiren. Der Priester jedoch läßt ihn stehen und geht fort. Nun macht Vincentius Toilette auf dem Theater. Im folgenden Aufzuge läßt der Herzog den Hofnarren Jan Bansor an Hof befehlen, er möge sich in seinem besten Kleide und mit seinem Regimentsprügel bewaffnet, einstellen. Im fünften Aufzuge tritt Vincentius bunt herausstaffirt bei Hofe auf. Der Narr empfängt ihn mit einer lächerlichen Begrüßung. Vincentius beginnt Jagdgeschichten vorzutragen, der Narr weiß ihn stets zu überbieten. Man deckt die Tafel. Vincentius erzählt von dem in zwei

Theile gehauenen Pferde, das wir aus Münchhausen kennen. Die Herzogin kommt, man setzt sich zum Essen nieder. Es folgt nun die Geschichte der erblindeten wilden Sau, welche an dem Schwänzchen des Ferkels geleitet ward, das sie im Maule hatte; von dem Wolfe, dem er in den Rachen fuhr und das Innere nach Außen kehrte; von den zwölf angeschossenen Kranichen, die er am Gürtel hängen hatte und die ihn durch die Luft trugen; von dem Manne, welcher die Kerne des Granatapfels mit gegessen, der ihm aus Nase und Ohren herauswuchs (Münchhausen's Hirsch mit dem Kirschbaum); von dem Fische, der das Pferd sammt dem Reiter auffraß, welcher hernach durch den geöffneten Bauch herausgaloppirte, endlich berichtet er von der Furchtbarkeit seiner Klinge. Er soll nun mit dem Narren kämpfen und weicht aus, indem er mit allerlei Ausflüchten seine Feigheit bemäntelt, ganz wie Armado als er fechten soll.

Es kommt Musik. Er erzählt von einer Musik, welche das Gewölbe der Kirche sprengte, wobei ein Papagei die Querpfeife blies. Er muß tanzen und stolpert, schiebt dies aber auf Nägel im Fußboden. Endlich verliebt er sich in die schöne Angelica, die er heirathen will. — Im letzten Aufzuge beginnt er wieder mit seinen Geschichten. Von einem Rosse, das alle vier Eisen im Kothe stecken ließ, jedoch so geschickt wieder darauf sprang, daß die Nägel frisch anzogen; es habe Eier gelegt und so weiter. Es wird ihm von Seiten Angelica's ein Brief und ein Schnupftuch überbracht. Der Herzog verheißt das Beilager noch am selbigen Abend. Der Narr bereitet das Bett, indem er ein Laken über einen Kübel voll Wasser spannen läßt. Die Braut stellt ein verkleideter Page vor. Vincentius besteigt das Lager, fällt ins Wasser und wird mit Schimpf und Schande fortgejagt, wobei er sich jedoch in ehrenvoll anständiger Würde zurückzieht. —

Wir finden also wiederum als Kern der Intrigue das

Spiel, das mit einem von sich selbst übermäßig eingenommenen Menschen getrieben wird, dem man einredet, daß sich ein Mädchen in ihn verliebt habe. Hier aber haben wir das Zwischenspiel allein. Es muß demnach ein Stück existirt haben, gearbeitet nach Bandello's Novelle, mit einem Zwischenspiele, in welchem der Capitano auftritt. In diesem Stücke fanden sich noch die Namen, wie sie Bandello angiebt. Ayrer benutzte es und veränderte die Rolle des Capitano, die er dem Narren zutheilte, Heinrich Julius dagegen nahm die Partie des Capitano heraus und verfertigte, so gut er konnte, ein eigenes Lustspiel aus ihr. Shakespeare aber benutzte all dies nur als den formlosen Thon, aus dem er die herrlichen Gestalten seines Lustspiels knetete. Es ist ein Genuß, endlich auf ihn gelenkt zu werden, dessen Dichtung so hoch über dem Wuste jener handwerksmäßigen Theaterspäße steht und doch so ganz für die Bühne geschaffen ist. Wie fein hat er den liebenswürdigen Benedict aus der plumpen Hülle des Capitano erstehen lassen; wie maaßvoll seine Prahlereien mit dem Wesen eines Ehrenmannes verträglich gemacht; wie scharf treffen ihn Beatricens Spottreden und doch wie wenig kleben sie ihm an. Lustig, übermüthig im Auftreten und Gespräch wird er niemals lächerlich, so sehr er das Gelächter auf seiner Seite hat, und durch einen Scherz mit Beatricen vereinigt, giebt doch am Ende das Herz allein den Ausschlag. Shakespeare war ein Dichter, der gute Herzog von Wolfenbüttel ein kraftvoller und wackerer Regent, aber was er an dramatischen Arbeiten hinterlassen hat, ist matt und werthlos in sich, muß man auch gestehen, daß seine Schauspiele neben einer Menge noch viel schlechterer seines Jahrhunderts den ersten Rang einnehmen.

Dadurch, daß wir die Arbeiten aufstöbern und betrachten, welche Shakespeare zu den seinigen benutzte, ist an sich gar nichts gewonnen. Der Dichter wird um keinen Zoll besser

oder schlechter, oder verständlicher dadurch. Höchstens, daß einige unklare Stellen sich daraus erläutern lassen, allein auch diese waren meistens nur in Nebendingen unklar. Der geistige Inhalt wird sich immer dem nur ganz erschließen, der ihn am reinsten in sich aufnimmt, dem verschlossen bleiben, der ihn nicht zu erfassen versteht, mag ihm noch so umfangreiches historisches Material zu Gebote stehen.

Eins aber gewinnen wir dabei, die Einsicht. Wir fangen an immer deutlicher einzusehen, daß Shakespeare vorhandene Stoffe mit Bedacht umformte und die einzelnen Theile seiner Stücke ebenso verständig zu sondern als zu verbinden wußte. Man betrachte die erste Scene des Lustspiels. Wie kunstreich führt da das unscheinbarste Gespräch in das Ganze ein, wie giebt sich in wenigen Worten Beatricens und Benedict's Charakter und das Verhältniß, in dem sie zu einander stehen. Wie schön weiß er dieses dem der Hero und Claudio's gegenüberzustellen. Wie reizend hat er den gelungenen Betrug an dem begossenen Narren in eine höhere Spähre erhoben, und ohne ihm seinen komischen Inhalt zu nehmen, dennoch in eine so zarte Intrigue verwandelt. Wie bedacht, daß die Scene, in welcher Claudio den falschen Verdacht faßt, nicht auf der Bühne gesehen, sondern nur erzählt wird. Wie rührend endlich die Entwicklung des Ganzen.

Es ist wohl wahr: Das Verständniß eines Dichters beruht in der Gemüthstiefe dessen, der ihn auffaßt, allein durch das vergleichende Studium kann dies Verständniß in einer Weise erhöht werden, daß der, welcher sich ihm hingegeben hat, es nicht mehr entbehren kann und sich zu immer tiefergehendem Eindringen aufgefordert fühlt.

Shakespeare's Sturm

in der Bearbeitung von Dryden und Davenant.

1856.

In den gesammelten Werken des französischen Lustspieldichters Néricault Destouches (den Lessing in der hamburgischen Dramaturgie lobender bespricht als heute recht begreiflich ist) stieß ich unter dem Titel: Scènes anglaises tirées de la comédie intitulée la Tempête, auf einige abgerissene Scenen in Alexandrinern, welche sich in Shakespeare's Sturm nicht fanden und trotzdem zu dem Stücke gehörten. Néricault nennt keinen Autor. Er sagt in einer kurzen einleitenden Notiz nichts weiter, als daß das Stück stets die größte Anziehungskraft auf das englische Publicum ausübe. Die Zeit, zu der er es in London gesehen haben konnte, müssen die zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sein, als er vom Regenten in einer diplomatischen Sendung nach England geschickt wurde.

Noch ehe ich etwas über die Herkunft dieser Scenen wußte, versuchte ich sie aus der Form der steifen französischen Reimpaare in die einfachen Jamben zurückzuversetzen, aus denen Destouches' Uebertragung augenscheinlich hervorgegangen war.

I.

Scene zwischen Prosper und Hippolyt.

Prosper. Hippolyt!

Hippolyt (aus der Höhle halb heraustretend).
Herr?

Prosper. Komm näher!

Hippolyt (die Höhle ganz verlassend). Ich gehorche.
Ist's etwas, das ich hören soll?

Prosper. Mein Sohn, —
Denn so will ich dich immer nennen, da
Der Himmel weiß, mit welcher Zärtlichkeit,
Wie eifrig, aufmerksam und wie besorgt
Ich dich seit fünfzehn Jahren auferzogen;
Bist du mir dankbar? —

Hippolyt. Ja, so viel ich kann.

Prosper. Wie kalt! Wie wenig fühlst du, was ich that.

Hippolyt. Verzeih.

Prosper (ihn küssend). Mein Sohn, wie wäre süß mein Schicksal,
Wenn du zufrieden wärest.

Hippolyt. Und wie kann ich
Das sein? — Ich bin's nicht.

Prosper. Nicht?

Hippolyt. So viel ich weiß,
Bin ich nicht glücklich.

Prosper. Bist nicht glücklich? Rede,
Weshalb?

Hippolyt. Ich wag' es nicht.

Prosper. Ich aber will's! Die Wahrheit!

Hippolyt. Seit ich das Leben kenne, durft' ich niemals
Das thun, was mir beliebte. Und doch fühl' ich,
Es würde mich entzücken, dem zu folgen,
Was meine Sehnsucht ist.

Prosper. (O, ich begreif' es!
O Freiheit, Tochter der Natur!)

Hippolyt. Du hältst mich
In einer dunkeln Grotte eingeschlossen
Seit meiner Kindheit. Jetzt zum ersten Male
Hast du mich ihr entrissen; nicht, um mir

Freiheit zu geben: nur, um mein Gefängniß
Zu wechseln. O, du bist der Herr. Nicht murren
Will ich; doch wenn du wolltest, wär' es möglich
Zu lindern —

Prosper. Meiner Härte Ursprung sollst du
Erkennen, der gerecht ist. Die Gestirne
Bedroh'n dein Haupt! Ich sah den Schlag voraus,
Der auf dich fallen wird!

Hippolyt. O Herr, die Knie
Umfaß' ich dir, beend'ge meine Knechtschaft!
Und laß die Luft mich athmen dieser Bäume,
Im Schatten hier, so lieblich!

Prosper. Dein Verderben
Fiele zurück auf mich, der ich's erlaubte!
Geh! denn es wär' dein Tod!

Hippolyt. Dem zu entflieh'n,
Was nützt es? Hast du mich nicht unterwiesen,
Ihm überall, zu jeder Stunde muthig
Ins Aug' zu sehn? Und wenn er schrecklich wäre,
Laß mich ihn suchen! Seinen Anblick fürcht' ich
Wen'ger als mein Gefängniß!

Prosper. Deiner Tage
Frühzeitig Ende wär' mein Vorwurf.

Hippolyt. O,
Warum das? Hast du mir nicht hundertfältig
Gesagt, daß Alles, was auf dieser Insel
Athmet, dem Manne unterthänig sein muß?
Und da ich bin, was du bist, welches Wesens
Feindschaft soll ich befürchten?

Prosper. Wesen giebt es,
Die furchtbar dich verwundeten! Geschöpfe,
So höchst gefährlich, daß aus guten Gründen
Ich ihren Namen dir verschwieg.

Hippolyt. Dann sind sie
Wohl ganz entsetzlich?

Prosper. Schreckeinflößend sollen
Sie stets dir sein! Durch der Natur Gesetze
Ist festgestellt, daß sie die Oberherrschaft
Des Mannes theilen.

Hippolyt. Wohl, — ich will sie theilen!
Ist der Verlust so groß?

Prosper. Ja, denn ihr Geist,
Geneigt, uns zu gebieten, hat uns oftmals
Der Herrschaft ganz beraubt.

Hippolyt. Wer aber sind sie?

Prosper. Feinde für uns, wenn auch geheime Triebe
Uns locken, dem Betrug zu unterliegen.

Hippolyt. Wie heißen die mächtigen Geschöpfe,
Die uns besiegen?

Prosper. Frauen.

Hippolyt. Das klingt lieblich!
Frau'n? — ! — Welch ein Wunder scheint das! Vorher wußt' ich
Von ihnen nichts. Beschreibe mir die Frauen!

Prosper. Anlockend mehr, als daß ich's loben könnte,
Sind sie. Denk' dir ein Wesen, halb ein Mensch,
Ein Engel halb; mit Augen, die ermorden
Und uns durchschau'n bis tief ins Herz. Denk' dir
Den Sang der Nachtigall: bezaubernder
Ist ihre Stimme; reizend ihre Rede,
Einschmeichelnd, spielend; ihnen zu begegnen,
Entzückend. Ja, ein Zauber sind die Frau'n,
Und wer mit ihnen kämpft, der unterliegt,
Und wer sie nur erblickt, der ist verloren
Zu ew'ger Sclaverei!

Hippolyt. Zu Sclaverei? —!
Den Schimpf ertrüg' ich nicht! Und um zu zeigen
Wie wenig Furcht mein Herz hegt, will ich selber
Erfahren, wer der Stärk're sei!

Prosper. Du würdest
Besiegt sein! Treulos kämen sie, dich mitten
Im Schlummer anzugreifen!

Hippolyt. O, ich würde
Erwachend Rache nehmen!

Prosper. Waffen schlügen
Dich unbesiegbar dennoch! Nichts hält Stand
Vor ihrer Schönheit.

Hippolyt. Aber diese Schönheit,
Womit vergleichst du die?

Prosper. Dem Schatten gleicht sie
In Sommersgluthen; Sonnenstrahlen gleicht sie
In Wintertagen; gleicht den stillen Fluthen

Des Meeres, das ein Zephyr glatt gestreichelt,
Dem Bach, der zwischen grünen Wiesen murmelt,
Und der bei Frühlingsrückkehr den Gesang
Der Vögel lockt. — All das rührt unsre Sinne,
All das zieht unsre Seele nicht so sanft
Als Frauenschönheit.

Hippolyt. Sind die Frauen schöner
Als Pfauenfedern? schöner als die Weiße
Des Schwanes? als das goldig schimmernde
Gefieder um den Hals zärtlicher Tauben?
Sind nicht des Regenbogens helle Farben
Schöner in ihrem Glanz als Frauenschönheit? —
Ich aber sah den Pfau, den Schwan, die Taube,
Den Regenbogen, war entzückt, und dennoch
Verletzten sie mein Herz nicht?

Prosper. O, mein Sohn,
Willst du das Frau'n vergleichen!

Hippolyt. Also sind sie
Sehr lieblich?

Prosper. Und verderbenbringend tausend
Mal mehr noch, und wenn du sie irgendwo
Erblickst, sei blind, entflieh', denn eines Blickes
Gift kann dich tödten. — Willst du?

Hippolyt. Ja, ich werde
Sie flieh'n als das Entsetzlichste.

Prosper. Dein Leben
Ist in Gefahr!

Hippolyt. Wenn aber eine käme,
Mich anzufallen, weh' ihr! Rache nähm' ich,
Und sollt' ich sterben drüber!

Prosper. Solche Kämpfe
Werd' ich verhüten sorgsam. Geh hinein
Zu deinen Büchern. Neue hab' ich dir
Gebracht, die dich ergötzen. Und besonders
Am heut'gen Tage hüte dich. Ich gebe
Dir morgen bess're Nachricht.

(Hippolyt ab.)

Meine Töchter
Nah'n dort! — Er ging zur rechten Zeit. Sie hätten
Ihn dennoch, mir zum Trotze, festgehalten.

II.

Scene zwischen Prosper und seinen Töchtern.

Prosper. Was lockt sie meinen Schritten nach? — Ich zittre! —
Warum? — Genügend sind sie unterrichtet. —
Kinder, was führt euch zu mir?

Miranda. Herr, die Luft
Ist reiner, frischer hier.

Prosper. Im Gegentheil,
Ich find' es heiß, daß es euch schaden könnte.
Und außerdem ist's hier nicht sicher. Habt ihr
Vergessen? — ! —

Dorinde. Ist ein Mann hier!

Prosper. Denkt, daß Alles
Was schreckliches, häßliches, böses, finst'res,
Schaudererregendes die Welt beherbergt,
Sich hinterlistig hier zusammen fände!
Denn Tiger, Löwen, Leoparden, Bären
Habt ihr nicht so wie einen Mann zu fürchten.

Miranda. Er wird uns fressen, tödten! Fort von hier!

Dorinde. Steckt er dort in der Höhle?

Prosper. Ja, dort wohnt er.
Kommt ihr nicht nah!

Dorinde. Wahrhaftig, wenn er käme,
Ich liefe fort, daß er mich nicht erreichte!

Miranda. Doch weshalb sollen wir ihn fürchten, Vater?
Wir seh'n dich an und schaudern nicht; wir leben
Mit dir zusammen, und du nanntest dich,
Als du uns alle Dinge nennen lehrtest,
Auch einen Mann.

Prosper. Wie ich gestaltet, haben
Sie nicht das Gift mehr in sich, das euch Frau'n
Verderblich ist. Vernunft und Alter zähmten
Mich längst. So lang er jung ist aber wüthet
Ein Mann, und voll Gefahr ist seine Wildheit.

Dorinde. Wohnt er im finstern Walde?

Prosper. Nein, er schreitet
Kühnlich von Haus zu Haus, erklimmt die Mauern,
Stößt Thüren ein, und wenn der Zorn ihn antreibt,

Durchbricht er Wachen, Gitter; Riegel, Alles,
Und nichts hält ihn zurück.

Dorinde. Ein junger Mann
So wild und böse? — Trotzdem — möcht' ich einen
Besitzen — und ich wollt' ihn schon besänft'gen!

Prosper. Wie das?

Dorinde. Ich würd' ihm schmeicheln, Morgens, Abends,
Liebkosen ihn, und es geläng' mir endlich,
Daß wir uns doch vertrügen miteinander.

Prosper. Glaub' das nicht! Freilich würd' er sanft erscheinen
Und liebenswerth; doch plötzlich würd' er beißen,
Daß du die Wunde fühltest.

Dorinde. Welch ein Unthier!
So böse?

Prosper. Und damit das nicht geschieht,
Geht fort von hier! Miranda du, und du
Dorinde, kommt nie wieder! Du, Dorinde,
Gehorchst Miranden, und du hütest sie,
Denn deiner Obhut ist sie übergeben.

(Ab.)

III.

Scene der beiden Schwestern, welche zur Höhle zurückkehren.

Dorinde. Wie, du gehst die verbotnen Wege wieder?
Der Mann wird kommen und dich beißen!

Miranda. Kommt er,
So lauf' ich fort!

Dorinde. Und wenn er dich erwischt?
Dich, auf zwei Füßen, während er auf vieren
Vielleicht herankommt?

Miranda. O, ich überlaufe
Den Wind selbst!

Dorinde. Einerlei.

Miranda. Weißt du, Dorinde,
Was wir jetzt thun?

Dorinde. Wir flieh'n.

Miranda. Nein, wir durchstreifen
Die Gegend und von ferne seh'n wir, ob er
Sich zeigt.

Dorinde. Zurück! hier in der Höhle wohnt er;
Ich weiß es!

Miranda. Still doch! Dieses Abenteuer
Besteh'n wir. Ist der Mann auch noch so böse,
Er beißt doch eine nur von uns.

Dorinde. Die eine
Und dann die andre! Darauf wett' ich. Laß uns
Nicht die Gefahr aufsuchen. O ich glaube,
Ich hör' ihn! O, ich zittre! Ich vergehe!
Fort!

Miranda (hält sie).
Bleib' doch!

Dorinde. Nein.

Miranda. Du hast mir Muth! Wir suchen
Ihn auf, da, wo er liegt. Wir sehn ihn heimlich,
Daß er uns nicht erblickt. Und wenn er's thäte,
Wagt er nicht sich zu rühren.

Dorinde. Meinst du?

Miranda. Sicher;
Das glaub' ich.

Dorinde. Aber daß wir ungehorsam
Dem Vater sind, bedenkst du das?

Miranda. Wer wird's ihm
Auch wieder sagen?

Dorinde. Wenn es Keiner sagte,
Es ist doch Unrecht. War uns nicht sein Rathschlag
Stets heiliges Gebot?

Miranda. Wir nehmen diesmal
Von uns den guten Rath.

Dorinde. Um alle Welt nicht!

Miranda. Willst du mich hören?

Dorinde. Nein, wir müssen fliehn.

Miranda. Wie aber sollen wir vor ihm entfliehn,
Wenn wir nicht einmal wissen, wie er aussieht?

Dorinde. Das wäre —

Miranda. Denn um uns in Acht zu nehmen,
Ist's nöthig, ihn zu kennen!

Dorinde. Darauf brennst du!

Miranda. Ja.

Dorinde. Unter uns gesagt, mich treibt dasselbe
Verlangen. Unserm Vater sind wir freilich
Gehorsam schuldig, doch ich fühle etwas
In mir, das mich zum Ungehorsam antreibt.
Es lockt zu dem, das uns verboten ist,
Ein unbekannt Gefühl mich.

Miranda. Mich nicht minder.
Hätt' er uns nichts gesagt; nun aber ward mir
Zum süßesten Verlangen das Verbotne,
Und ich erlieg' ihm.

Dorinde. Geh' behutsam vorwärts,
Und wenn der Mann kommt, wenn du ihn erblickst,
Dann geh' nicht weiter — gieb zum wenigsten
Ein Zeichen, daß ich's wissen kann.

Miranda. Ja ja,
Will er mir etwas thun und mich verfolgen,
So will ich ihn besänft'gen wie den Vater,
Wenn er für ein Vergehn uns strafen wollte:
Abbitte thun auf meinen Knien.

Dorinde. Ich aber
Seh' mir ihn an, und wenn er beißen sollte!

IV.

Scene der beiden Schwestern und Hippolyts.

Hippolyt (aus der Höhle tretend).
Ich mag nicht weiter lesen. Es erfüllen
Mich unruhvolle Wünsche — ein Begehren
Nach etwas, das mich vorher niemals reizte.

Miranda. Sieh hin — dort, glaub' ich, kommt er!

Dorinde. Laß uns fliehn!

Miranda. Mir fehlt die Kraft.

Dorinde. Ach, und mir auch, Miranda!

Hippolyt. Giebt's etwas auf der Welt, das überflüssig
Den Händen der Natur entsprang? — die nichts
Unnöthig schuf, wie man mich oft belehrte.
Darf ich daraus nicht schließen, daß die Fraun
Auch einen Zweck erfüllen durch ihr Dasein?

Miranda. Spricht er nicht, Schwester?

Dorinde. Ja, er scheint zu reden.

Hippolyt. Sind sie den Schlangen gleich, die ich bekämpfe,
Geschaffen, Gift dem Boden auszusaugen?
Das ist ihr Amt, kein Zweifel, und der Grund,
Weshalb mich Prosper sie verabscheun lehrte.

Dorinde. Schwester, er schreitet!

Miranda. Himmel!

Hippolyt. Aber seltsam:
Er sagt, die Frau sei zwischen Mann und Engel
Ein Mittelding?

Dorinde. Er geht umher! Wie wir!
Ganz wie wir auf zwei Füßen! Bist du immer
Erschreckt noch?

Miranda. Weniger.

Dorinde. Wie sanft und gut
Ist all sein Aussehn! Welch ein schön Geschöpf!
Ich muß ihm näher kommen.

Miranda (hält sie). Bleib' doch! Willst du,
Daß ich gescholten werde, wenn ich leide,
Daß du dich vorwärts wagst? Sieh doch von ferne
Nach ihm — und laß mich näher gehn — mich lieber —

Dorinde. Nein, thu's nicht, Schwester! Ich beschwöre dich,
Laß mich für dich das Wagniß unternehmen!
Ich seh's ihm an den Augen an, er beißt nicht.
Er ist ganz zahm.

Miranda. Nein bleib! Mich soll er fressen,
Mich erst!

Dorinde. Ich darf's nicht leiden, liebste Schwester;
Ich liebe dich zu sehr, um dich zu opfern.

(Sie geht vor und sieht Hippolyt scharf an.)

Miranda (sie rückwärts ziehend).
O pfui, schämst du dich nicht? Macht dich die Neugier
Nicht roth?

Dorinde. Du willst mich schelten? du Miranda,
Neugier'ger als ich selbst!

Miranda. Mit einem Worte,
Du sollst gehorchen, oder ich verrath es
Dem Vater gleich!

Prosper (aus dem Hause rufend). Miranda!

Dorinde. Hörst du, Schwester,
Er ruft dich!

Miranda. Nein, dich ruft er!

Dorinde. Nicht doch, Schwester,
Dein Name war's.

Miranda. Der Mann erblickt dich — komm!

Dorinde. Ich fürchte mich nicht mehr. Rasch, geh' und frage,
Was drin der Vater will, und auf dem Fuße
Folg' ich dir nach.

Miranda. Geh' du zuerst.

Dorinde. Ich gehe,
Wenn er nach mir verlangt.

Miranda (abgehend). O! sie, die jüngste,
Giebt mir nicht noch! — ich weiß, daß sie's bereun soll!

V.

Dorinde und Hippolyt.

Dorinde. Und wenn's mein Leben kostete, ich muß
Ihn sehn; ein Feuer wächst in meinem Innern,
Das mich verzehrt.

Hippolyt. O! — welch ein lieblich. Wesen!
Sah' ich dergleichen je? Täusch ich mich? Ist es
Ein Kind des Sonnengottes, das herabstieg,
Von seines Vaters Glanze noch umleuchtet?
Kommt es daher, um sein lebendig Feuer
Hier auszustreu'n? Ist mein Gesicht verzaubert,
Durch dieses Schauspiels Schönheit? O, im Herzen
Fühl' ich ein neues, unbekanntes Wohlsein. —
— Zu ihm! — Doch zittr' ich! — Ach — ist es von jenen
Geschöpfen eins vielleicht, die ich so fürchte?
Die Schönheit, deren Gift, um uns zu morden,
Die Seele uns verwirrt? — O sprich, wer bist du,
Die du mein Herz durchdringst?

Dorinde. Ich weiß es nicht.
Man sagt .... man nennt .... mich eine Frau.

Hippolyt. O Himmel!
Ich wußt' es wohl, was mich in Schrecken setzte!

Dorinde. O schönes Ungethüm — ich fleh' dich an,
Verschone mich — zerfleisch' mich nicht!

Hippolyt. Erschein' ich

Dir wie ein Wolf, der wüthend seinen Blutdurst
Zu stillen trachtet?

Dorinde. Weiß ich's?

Hippolyt. Dich zerfleischen?
Weh' mir, ausbrechen würd' ich mir die Zähne,
Ausreißen meine Augen! Daß du hier bist,
Gefällt mir; — eingeschlafen ist mein Abscheu,
Obschon ich weiß, daß du mir furchtbar feindlich
Gesinnt bist.

Dorinde. Feindlich? Was das Wort bedeutet,
Das wußt' ich nie. Nichts sah mein Auge jemals,
Was mir bezaubernder als du erschienen.
Etwas, das ich nicht kenne, hält mich mächtig,
Zu weilen, wo du weilst. Und ob ich immer
Blindlings gehorchte dem, der mir geboten
Zu flieh'n, wo ich dich sähe — so durchströmt mich
Bei deinem Anblick ein verderblich Glück,
Das ich nicht fühlen dürfte. — Doch es wäre
Mein Tod, wenn ich dich nun verlieren sollte!

Hippolyt. Der süße Klang durchdringt mich. Laß die Lippen,
Die also schön sind, laß sie weiter reden.

Dorinde. Dich anzuschaun ist Wonne sonder gleichen. —
Hätt'st du den Muth, mir Böses zuzufügen?

Hippolyt. O nein!

Dorinde. Und bist ein Mann? bist so genannt
In Wahrheit?

Hippolyt. Ja, zum wenigsten, so sagt man.

Dorinde. Weh mir, ich bin verloren! Fort!

Hippolyt. Verloren?
Bin ich dir furchtbar so? Dir zu Gefallen,
Will ich's nicht bleiben, will ich anders werden.

Dorinde. O nein, nicht anders.

Hippolyt. Höre mein Geständniß:
Bist du erschreckt, so zittr' ich; fürchtest du
Mir zu begegnen, hab' ich dich gefürchtet.

Dorinde. O Himmel, sind wir einer für den andern
Tödtliches Gift!

Hippolyt. Das möge Gott verhüten!

Dorinde. Und soll der Zufall, der uns miteinander
Bekannt macht, unser Tod sein!

Hippolyt. Statt zu sterben,
Laß uns die Schwachheit muthig von uns schleudern!
Wenn zwei Geschöpfe einer Art sich finden,
Thun sie sich nichts, auch wenn sie giftig wären.
Die Schlange nichts der Schlange, und sie fürchten
Sich nicht. Ich sah doch erst vor wenig Tagen
Zwei Schlangen fest verschlungen in einander,
Nicht um ein Leid's sich anzuthun: sie schienen
Liebkosend sich zu ringeln. —. Laß uns beide,
Und wenn wir wirklich beide giftig wären,
Mit Abscheu nicht uns ansehn, laß uns furchtlos
Umschlingen uns, wie jene Schlangen thaten!
Sieh deine Hand — ganz wie die meine — ist es
Erlaubt, sie zu berühren?

Dorinde. Nein!

Hippolyt. Ich halte
Sie nur für einen Augenblick!

Dorinde. Du brennst!

Hippolyt. Ich weiß nicht, was das ist: doch dich berührend
Faßt mich ein Schmerz — den ich entzückend finde.

Ich lasse den Rest folgen, wie ihn Destouches giebt, da gewiß nicht seine Werke überall zur Hand sind und es gleichwohl von Interesse sein dürfte, seine Verse kennen zu lernen.

Dorinde.

En vous touchant aussi je sens certaine chose
Qui me fait soupirer, dont j'ignore la cause.
J'ai touché très-souvent, et la main de ma soeur,
Et celle de mon père; et cependant mon coeur
Ne sentoit point ce charme et ces peines cruelles.
Serions-nous, vous et moi, comme deux tourterelles,
Que j'ai vu quelquefois gémir en s'approchant?
Vous souffrez, je me plains d'un charme trop touchant.
Je crois qu'elles étoient en pareille aventure,
Car elles gémissoient; puis par un doux murmure
Elles se témoignoient je ne sais quel désir,
Et puis se béquetoient avec un vrai plaisir.

Hippolyte.

Voilà tout justement comme nous devons faire.

Prosper (en dedans).

Dorinde!

Dorinde.

Juste ciel! c'est la voix de mon père.
Oui, c'est lui qui m'appelle, et je dois obéir.
Hélas! il m'avoit tant ordonné de vous fuir,
Et je vous ai cherché! C'est ma première offense;
Mais qu'il va bien punir ma désobéissance!

Hippolyte.

Je suis coupable aussi. Pour la première fois
Je me suis dispensé d'obéir à ses loix;
Je ne m'en repens point, vous en êtes la cause;
Mais quelque châtiment que sa rigueur m'impose,
Je pense qu'il l'auroit plus que moi mérité,
Pour nous avoir parlé contre la vérité.
Nous devions nous tuer en nous trouvant ensemble:
Nous n'avons que plaisir, quand le sort nous assemble.

Es war hinterher nicht schwer, herauszufinden, von wem diese Zusätze zu Shakespeare's Stück herrührten:

Es giebt eine ganze Reihe von Versuchen, Shakespeare's Sturm der Bühne neu anzupassen, deren wichtigster und wie Destouches' Zeugniß belegt, erfolgreichster die Bearbeitung von Dryden und Davenant war.

Die auf der Berliner Bibliothek befindliche Quartausgabe dieser Arbeit ist vom Jahre 1701. Der Titel lautet: The Tempest or the enchanted Island, a comedy as it is now acted by his Majesties Servants. Shakespeare's Name wird nicht genannt. Auch bietet das Stück in dieser Gestalt soviel Abweichungen, daß es als eine völlig neue Dichtung auftreten kann. Aus dem feinen graziösen Lustspiel ist ein in nachlässigen Versen zusammengeschriebenes, ausgedehntes Spektakelstück geworden.

Schon das Personenverzeichniß ist von dem ursprünglichen sehr verschieden. Alonzo ist nicht mehr König von Neapel, sondern Herzog von Savoyen. Hippolyt „der niemals eine Frau gesehen", wie in Klammern dahinter bemerkt wird, ist ein junger Mensch, den Prospero auf seiner Insel in einer Höhle erzieht, und zwar ganz abgesondert von seiner Tochter Miranda, die hier noch, wie wir sahen, eine Schwester

Dorinde erhalten hat. Hippolyts Vater nämlich, in Prosperos Verschwörung verwickelt, ward als kleiner Knabe von diesem mit auf die Insel geführt. Caliban hat eine Schwester mit Namen Sycorax neben sich. Mustacho, der Steuermann Stephano's, Ventoso, ein Matrose, sowie ein Schiffsjunge sind ebenfalls neue Personen, sämmtlich in die verbreiterte Handlung hineinverflochten.

Das Theater geht auf, lesen wir nun weiter. Vierundzwanzig Violinen nebst Harfen und Theorben sind zwischen dem Parterre und der Bühne placirt. Diese, für uns gewöhnliche Einrichtung war damals eine Neuerung, indem die Musikanten anfangs in den Seitenlogen ihren Platz fanden und erst nach und nach die Stelle des heutigen Orchesters als feste Stellung erwarben. Im Berliner Schauspielhause ist ihnen diese neuerdings*) wieder entzogen worden, so daß die Sitze der Zuschauer bis an die Bühne reichen. Natürlich nahmen aber damals die wenigen Musiker nicht den bedeutenden Raum ein, um welchen es sich heutzutage handelt.

Die Ouvertüre beginnt. Während ihrer erhebt sich der Vorhang, und man erblickt zwischen den beiden Pilastern, welche zu beiden Seiten das Theater begrenzen, ein sie verbindendes Frontispiz, einen edlen Rundbogen, getragen von korinthischen Säulen, deren Capitelle mit Rosen umwunden und von Amoretten umflattert sind. Auf der Bekrönung rechts und links, gerade über den Capitellen, befinden sich zwei sitzende Figuren, mit einer Trompete und einem Palmzweig in den Händen, die Göttin Fama. Zu beiden Seiten des runden Giebelvorsprungs, welcher die Mitte einnimmt, liegen der Löwe und das Einhorn, die englischen Wappenthiere. Auf seiner Höhe aber tragen fliegende Engel das Wappen des Königs, als wollten sie es eben niedersetzen.

*) 1856.

Hinter diesem Bau stellt das Theater einen dunkeln, bewölkten Himmel dar, eine felsige Küste und die in beständiger Bewegung wogende See. Der Sturm wird als durch die Kraft der Magie heraufbeschworen gedacht, und es erscheinen furchtbare Mißgestalten, welche sich zwischen die Matrosen werfen, dann wieder erheben und die Lüfte durchkreuzen. Ist das Schiff endlich versunken, so verfinstert sich das ganze Haus, und es fällt unter Donner und Blitz ein Feuerregen, bis der Sturm zu Ende ist.

Währenddem spielt die erste Scene, den Matrosenwirrwarr darstellend, fast doppelt so lang als bei Shakespeare und durchaus neu geschrieben. Mitten im Feuerregen aber verändert sich die Bühne. Der bewölkte Himmel sammt Felsen und Meer verschwinden, und indem sich das Haus wieder erhellt, bietet sich der schöne Theil des Eilandes den Blicken dar, wo Prospers Wohnung gelegen ist. Man sieht in drei von Cypressenbäumen gebildete Gänge hinein. Die beiden äußeren führen zu den Höhlen, in deren einer die Töchter Prospers wohnen, während die andere Hippolyt zum Aufenthalt dient. Der mittlere Gang ist von großer Tiefe und führt zu einem offenen Theile der Insel. Dieser Einblick in drei Perspectiven ist eine italiänische Erfindung, wie denn überhaupt alle künstlichen Theatereinrichtungen jener Zeit aus Italien gebürtig sind.

Wie bei Shakespeare treten nun Prosper und seine Tochter Miranda auf, und das Mädchen erfährt zum ersten Male das Schicksal ihres Vaters. Die Sprache ist bald einfache Prosa, bald fällt sie in unregelmäßige Jamben. Oft sind Stücke aus Shakespeare's Dialog benutzt, als überkäme manchmal die Schauspieler eine Erinnerung an das schöne, halb vergessene Vorbild, bis die Personen dann plötzlich wieder auf das Gewöhnlichste weiter reden.

Wie bei Shakespeare folgen hierauf die Scenen mit Ariel

und mit Caliban, der Rest jedoch, vom Gesange Ariels an, ist abgeschnitten. Statt dessen treten die beiden Schwestern auf, und Dorinde macht Miranden die Beschreibung vom Untergange eines Fahrzeuges, das sie von einem Felsen beobachtete. Miranda berichtet ihrerseits, daß das Schiff wirklich zu Grunde gegangen sein würde, wenn ihres Vaters Künste es nicht gerettet hätten; dann aber behauptet sie, etwas viel Wichtigeres zu wissen: sie würden nämlich jetzt zum ersten Male einen Mann sehen. Dorinde verlangt zu wissen, was das sei, ein Mann, und beide äußern in einem raffinirt naiven Gespräche ihre Gedanken darüber.

Dies und was dann folgt, bildet den Stoff, nach welchem Destouches seine Uebersetzung gebildet hat, welche insofern dem Originale nicht ganz treu folgt als dieses einfacher, kürzer, oft auch nüchterner ist. Um dies an einem Beispiele zu sehen, vergleichen wir die letzten oben abgedruckten Alexandriner mit den entsprechenden englischen Versen. Hippolyt sagt:

You have a hand like mine, may I not gently touch it?
(takes her hand.)

Dorinde erwiedert nun sogleich:

I've touch'd my Fathers and my Sisters hands,
And felt no pain; but now, alas, there's something etc.

Was dazwischen liegt, ist fortgefallen, und gerade diese Zögerung mußte auf dem Theater von Wirksamkeit sein. Wahrscheinlich fühlte man das bei den Vorstellungen und modelte an dem Texte so lange hin und her, bis er alle die Effecte besaß, deren er fähig war.

Nun erst kommt die erste Scene von Shakespeare's zweitem Akte. Während ihrer jedoch ertönt Musik aus der Tiefe, die Erde thut sich auf und es erscheinen der Teufel, sodann Stolz, Betrug, Raub und Mord, singen und verschwinden. Sie personificiren die Gewissensbisse. Erstarrt vor Schrecken, wollen

die armen Schiffbrüchigen sich davon machen, als ihnen von neuem ein Teufel den Weg versperrt, der ein Lied von der Pest und dem Erdbeben singt. Es erscheinen ferner zwei Winde, dann deren weitere zehn Stück und tanzen. Drei Winde versinken, die übrigen jagen Alonzo, Antonio und Gonzalo von der Bühne: diese Erfindung ist an die Stelle der reizenden Scene getreten, in welcher Ariel unsichtbar herankommt und die Fürsten einschläfert, um sie zur rechten Zeit wieder erwachen zu lassen. Der Verlauf des ganzen Stückes ist der Art, daß ein weiterer Auszug überflüssig erscheint. Shakespeare's reizendes Maaß ist überall zu einer widrigen Ueberfüllung geworden, wobei Mord und Todtschlag das Beste thun. Welches Glück aber diese Umarbeitung machte, sehen wir aus der Zahl der Auflagen, deren in wenigen Jahren fünf erschienen sind. Die Mittel, durch welche man auf das Publikum wirkte, waren diejenigen, mit denen auch heute Spektakelstücke und Ballette interessant gemacht werden. Alles, was nicht bloß feines Verständniß, sondern überhaupt Verständniß fordert, wird fortgelassen, die Verhältnisse werden so deutlich, als nur immer angeht, exponirt, und überall die sanfte Anziehungskraft des Kunstwerkes durch die handgreifliche Spannung des Kunststückes ersetzt, das zu verstehen auch die geringste geistige Begabung des Zuhörers ausreicht, während das höher stehende Publikum sich die Kindereien gefallen läßt. Was diesen Punkt übrigens anbelangt, so sehe ich darin keinen Grund, die Menschen und das Zeitalter anzuklagen. Sollen Shakespeare's Stücke auf dem Theater erträglich sein, so bedarf es außergewöhnlicher Schauspieler. Dadurch, daß man seine Stücke benutzte, vernichtete man die Originale nicht. Sie wurden in den Strom der Zeiten hineingezogen, immer noch mit dem unsterblichen Namen an der Spitze, wie auch in schlechten Zeiten dem starkversetzten Gelde stets noch das lorbeergekrönte Haupt des Fürsten aufgeprägt wurde. Es

wäre interessant, zu vergleichen, wie allmälig der Feingehalt wieder zunahm, bis er die alte Reinheit erreichte. Doch geht man auch heute mit Shakespeare's Stücken in England auf das Willkürlichste um.

Bühnenpraktische Männer, Regisseure, Theaterdirectoren kennen das nicht, was man mit dem Namen eines poetischen oder ästhetischen Gewissens bezeichnet. Abschneiden von Akten, Zusammenziehen von Reden oder von mehreren Personen in eine einzige, Umänderung von Charakteren, Aktschlüssen und Costümen (in Betreff der verschiedenen Zeiten) sind keine Sünden, sondern machen einen Theil der nothwendigen Fertigkeit aus, durch welche die Aufführung von Stücken überhaupt erst möglich wird. Wer auch nur bei der unbedeutendsten Privataufführung eines Kindertheaters hinter den Coulissen gesteckt hat, weiß, daß die Befriedigung der Schauspieler sowohl als der Zuschauer meist keine poetische That, sondern eine praktische, höchst prosaische Aufgabe sei. Dryden war einer der ersten Schriftsteller Englands und rühmte sich des Werkes, das unter seiner Mitarbeiterschaft zu Stande gekommen war. An Plagiat dachte weder er noch das Publikum; die Bühnenstücke waren Gemeingut. Es kam nicht auf die Verse an, sondern auf die Plane, auf die scenische Einrichtung. Man wollte das Parterre amüsiren und Geld gewinnen. Shakespeare benutzte die Stücke, welche er vorfand, nicht anders. Borgte man doch selbst in Frankreich, wo die Bühne einer viel schärferen Polizeiaufsicht von Seiten des Publikums unterlag, was man passendes vorfand. Corneille wurde keineswegs vorgeworfen, daß er ein spanisches Stück zu seinem Cid benutzt und theilweise ausgeschrieben habe, sondern man erhob diese Anklage nur, um seinen Ruhm überhaupt zu schmälern und sein Verdienst als ein geringeres darzustellen. Racine ging viel weiter. Er fürchtete für den Erfolg seiner ersten Tragödie, der Thebaide (1664), und ent-

lehnte der Antigone Rotrou's (aus dem Jahre 1638) zwei Passagen, welche er in seine Dichtung aufnahm. Wäre das ein Plagiat gewesen, so würde es den entgegengesetzten Erfolg gehabt haben. Nur wo es sich um eine angebliche Verbesserung anerkannter Meisterwerke handelte, widersetzte man sich; so, als Marmontel den Venceslas des Rotrou modernisirt hatte, führte das zu Kämpfen, deren Heftigkeit in diesem Falle ein Beweis für die Eifersucht ist, mit welcher die Reinheit der Sprache bewacht wurde. Der Plan eines Stückes, die Disposition der Scenen und Akte ist das, worauf es im Theater ankommt. Gerade von Racine, welcher um seiner tadellosen Diction willen so berühmt ist, der so langsam und schwierig an seinen leichten Versen arbeitete, haben wir den Ausspruch, daß sein Stück fertig sei, sobald er den Plan festgestellt habe. Der Rest verstand sich von selber. Andere berühmte dramatische Dichter haben sich in ähnlicher Weise ausgesprochen.

Damit wären also Dryden und Davenant entschuldigt, wenn sie Shakespeare's Arbeit durch ihre eigenen Erfindungen veränderten und nicht einmal den Namen des großen Dichters auf den Titel ihres Werkes setzten. Dryden, welcher dasselbe erst nach dem Tode seines Freundes Davenant herausgab, dem er in der Würde eines poëta laureatus nachfolgte, spricht sich in der Vorrede über die Art aus, wie sie sich beide in die Arbeit getheilt hätten. Davenant war seit 1640 appointed governor der Schauspieler des Königs und der Königin und scheint nach der puritanischen Zwischenregierung wieder in sein Amt eingetreten zu sein. Als gekrönter Dichter bezog er alle Jahr 100 Pfund und ein bestimmtes Maaß Wein. In der Vorrede ruft ihm sein Freund die schönsten Dinge nach, deren Echo freilich auf ihn selber zurückschallt. Diese Vorrede lautet:

„Das Vorredenschreiben zu Schauspielen scheint die Erfindung eines jener ruhmsüchtigen Poeten zu sein, welche nie

genug gethan zu haben glauben, eines jener Affen französischer Beredtsamkeit vielleicht, der in einem galanten Briefe über eine Posse berichtet und bei jeder Gelegenheit so viel Pomp und Wortgepränge aufwendet, als er nur immer auftreiben kann. Ohne Zweifel ist dies das eigentliche Talent dieser Nation, und man sollte es ihr nicht streitig machen. Was für uns ein Zwang wäre, thun sie mit dem größten Vergnügen.

„Zufrieden, sie auf der Bühne überflügelt zu haben, sollten wir auf all den Redeschmuck und die Schnörkel Verzicht leisten, die ihre Stücke verzieren und doch nichts als den landschaftlichen Hintergrund einer höchst unbedeutenden Handlung bilden. Doch still! Ich würde für das, was ich vorbringe, selbst um Entschuldigung bitten müssen, wenn ich weiter in diesem Tone fortfahren wollte.

„Erlaß mir also, verehrter Leser, die Versicherung, daß ich auf meinen Antheil an der Bearbeitung dieses Stücks geringen Werth lege und mich nicht gegen das Andenken Sir William Davenant's undankbar bezeigen darf, welcher mir die Ehre anthat, meine Hülfe dabei hier und dort in Anspruch zu nehmen.

„Das Stück stammt von Shakespeare, einem Dichter, für welchen Davenant ganz besondere Verehrung hatte und den er mich zuerst bewundern lehrte. Früher mit Erfolg in den Black-Friars gegeben, wurde es von unserm ausgezeichneten Fletcher so hoch gestellt, daß er denselben Plan unter nicht bedeutenden Veränderungen für geeignet hielt, zum zweiten Mal bearbeitet zu werden. Wer seine „Seereise“ gesehen hat, wird leicht bemerken, daß sie nichts als eine Nachahmung des Shakespear'schen Sturm ist. Der Sturm, die verlassene Insel und die Frau welche niemals einen Mann gesehen hat, beweisen dies zur Genüge.

„Fletcher jedoch war nicht der Einzige, welcher Shake-

speare's Plan benutzte. Sir John Suckling, ein offenkundiger Bewunderer unseres Autors, folgte ihm in seinen „Goblins“: die Regmella ist eine offenbare Nachahmung von Shakespeare's Miranda, und seine Geister sind nach Ariels Vorbild gebildet. Sir William Davenant jedoch, ein Mann von lebhafter und durchdringender Phantasie, fand bald heraus, daß Shakespeare's Plan einer Erweiterung fähig sei, welche weder Fletcher noch Suckling ins Auge gefaßt hatten: er ergänzte, um etwas ganz Vollkommenes zu leisten, Shakespeare's Intrigue durch Hinzufügung des Mannes, welcher nie ein Weib gesehen hat, damit sich so die beiden Charaktere als Vertreter der Liebe und Unschuld gegenseitig um so glänzender offenbarten. Diese ausgezeichnete Erfindung theilte er mir mit und bat mich, an der Arbeit Theil zu nehmen. Ich muß gestehen, daß ich vom ersten Moment an mit so viel Vergnügen darauf einging, daß ich mich nichts mit gleichem Entzücken geschrieben zu haben erinnere. Zugleich darf ich nicht verschweigen, daß ich Alles, was so zu Stande kam, Tag für Tag von ihm verbessern ließ, und daß es deshalb weniger fehlerhaft ist, als was ich übrigens ohne die Nachhülfe eines so urtheilsfähigen Freundes gedichtet habe. Die komischen Matrosenscenen sind, wie man bald am Style sehen wird, aus seiner Feder.

„Während ich so mit ihm arbeitete, fand ich Gelegenheit, die ungemeine Lebhaftigkeit seiner Phantasie zu beobachten, welche mir früher nicht in so hohem Grade aufgefallen war. Bei jeder Gelegenheit standen ihm die überraschendsten Gedanken auf der Stelle zu Gebote, und diese ersten Einfälle waren, im Gegensatz zu dem lateinischen Sprichworte, nicht immer die schlechtesten. Und wie lebendig seine dichterische Begabung war, eben so unerwartet kamen ihre Früchte zu Tage, Erfindungen, auf die kein Anderer so leicht gekommen wäre. Er kritisirte verständig und mit Bedacht seine eigenen

Schriften am schärfsten, und in einem Zeitraume, welcher Andern kaum zur bloßen Verbesserung ihrer Dichtungen genügte, brachte er sie ganz und gar zu Stande.

„Es wäre mir vielleicht eine geringe Mühe gewesen, jetzt bei der Herausgabe dieses Stückes das Meiste an mich zu reißen und Davenants Namen stillschweigend zu übergehen, mit jener Undankbarkeit, deren sich manche Autoren schuldig machten, deren Schriften er nicht allein corrigirte, sondern oft sogar mit ganzen Scenen vermehrte, welche, wie verstecktes Gold am Gewichte, leicht vom Uebrigen zu scheiden sind. Allein abgesehen von dem Abscheu vor einer so niedrigen Handlungsweise, da es nichts Unwürdigeres giebt, als einen Todten seines Ruhmes zu berauben, bin ich im Gegentheil fest überzeugt, daß alle Ehre, welche man mir zu erweisen glaubte, wenn man die ausgezeichnetste Dichtung als mein Werk betrachtete, durch die viel bedeutendere Ehre nicht aufgewogen würde; daß es mir gestattet war, meine unvollkommene Wirksamkeit mit dem Verdienste und dem Namen Davenants zu gleicher Zeit genannt zu hören.“

Ich hielt es der Mühe werth, die ganze Vorrede zu übersetzen, da sie auf die Zeit Drydens und auf den Mann selbst ein helles, wenn auch nicht angenehmes Licht wirft. So, wie es hier geschieht, ordnet man sich nur deshalb einem Andern unter, weil man den Effect studirter Demuth auf den gemeinen Haufen kennt. Was Dryden an dem Stücke that, war bei weitem das Beste. Bei alledem ist das Product derart, daß sie sich eher um die Ehre hätten streiten können, wer am wenigsten Theil daran gehabt habe. Drydens bedenklicher Charakter blickt aus seinen Phrasen heraus. Er war es, der Cromwells Leichenbegängniß mit den heroischen Stanzen verherrlichte, in denen er unter andern sagt:

„His grandeur he deriv'd from heaven alone“

(ich wähle diese zufällig aus den unzähligen Hyperbeln her-

aus), während er kurz darauf, bei der Rückkehr Carls II., vom „Rebellen" redet. Auch hier hat er, der so große Worte braucht, nur Worte gemacht, denn weder seinem eigenen Dichterhaupte noch dem seines verstorbenen Freundes sind diese Zusätze zu Shakespeare's Stück entsprungen. 1667 ward das Werk der beiden Gekrönten zuerst aufgeführt, aber bereits in den vierziger Jahren desselben Jahrhunderts schrieb Calderon sein Stück: „In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge", worin wir die Scenen und die Personen wiederfinden. Die Uebereinstimmung ist so schlagend, daß gar kein Zweifel obwalten kann.

Ich lernte Calderons wunderliches Stück zuerst nicht aus dem Originale, sondern durch Voltaire kennen. Dieser theilt es in ausführlichem Auszuge, theilweise wörtlicher Uebersetzung als Einleitung der Tragödie Heraklius von Corneille mit, dessen Werke er bekanntlich in einer großen europäischen Ausgabe zum Besten einer Enkelin des großen Dichters herausgab, für die er dadurch eine vortreffliche Mitgift erarbeitete. Beim „Heraklius" war es ein streitiger Punkt, ob Calderon den Stoff Corneille zu verdanken habe, oder ob ihn dieser, wie beim Cid, vom spanischen Theater entlehnte. Corneille sagt in der Vorrede zu seiner Tragödie kein Wort darüber und führt nur einige alte Historiker als Quellen an. Voltaire, indem er die Stücke nebeneinanderhält, beweist, das beiden Gemeinsame müsse als Eigenthum Calderons betrachtet werden. Die Scenerie und Charakterzeichnung der Dramen ist jedoch bei Calderon und Corneille eine ganz verschiedene; Corneille hat nur einen Theil der Verwicklung entlehnt. Die von Dryden benutzten Scenen jedoch finden wir in Calderons Comödie wörtlich.

Das spanische Stück spielt in Sicilien. Die Bühne stellt das Aetnagebirge dar. Beim Aufgehen des Vorhanges wird auf der einen Seite der Bühne getrommelt und trompetet,

von der andern her ertönt eine sanfte Musik von Saiteninstrumenten. Hier tritt Cintia, die Königin von Sicilien, mit ihren Damen, dort Phokas mit seinen Soldaten auf, diese mit dem Rufe: „es lebe Phokas!“ jene mit dem: „es lebe Cintia!“ Phokas befiehlt nun den Seinigen in den Ruf der Damen mit einzustimmen, Cintia befiehlt diesen die gleiche Höflichkeit, endlich vereinigen sich beide in dem Rufe: „es leben Cintia und Phokas!“ Phokas läßt seine Musik jetzt zu Ehren Cintia's spielen, Cintia ihre Damen zu Ehren Phokas' singen, und zwar:

Dieser unbesiegte Mars,
Dieser ew'ge Sieger Cäsar
Komme in glücksel'ger Stunde
Zu Trinakriens Gebirgen.

Wie glücklich sind wir, sagt nun Cintia, einem so ruhmvollen Fürsten zu begegnen, fügt aber zum Publikum gewandt hinzu: Nur die Furcht läßt mich so reden, denn man muß höflich gegen Tyrannen sein. Die Musik beginnt wieder. Endlich nimmt Phokas das Wort und eröffnet mit einer langen Rede die Handlung.

Er sei in diesen Gebirgen geboren und in friedlicher Absicht gekommen, nur um sie einmal wieder zu sehen. Er habe weder Vater noch Mutter gekannt, sondern sei hier in der Wildniß aufgewachsen, umgeben von Schlangen, genährt von der Milch der Wölfinnen und von wilden Kräutern. Vögel und wilde Thiere habe er erlegt und sich mit Fellen bekleidet.

So hätten ihn Räuber gefunden und zu ihrem Anführer gewählt. Bald seien sie so mächtig geworden, daß sie Städte angegriffen. Damals habe Cintia's Vater hier geherrscht, gegen welchen plötzlich der Kaiser Mauritius aus Constantinopel mit einer Armee erschienen sei. Ihm und seinen Räubern habe man jetzt Verzeihung zugesichert, wenn sie Beistand leisteten, Mauritius wäre hierauf von ihm besiegt und er von

den Soldaten an seiner Statt zum Kaiser ausgerufen worden. So sei er nach Constantinopel gezogen, habe dreißig Jahre lang im Orient Kriege geführt und wolle nun endlich wieder sein Vaterland begrüßen.

Allein, fährt er fort, es sind hierbei noch ganz besondere Umstände waltend. Eudoxia, die Gemahlin des Mauritius, kam gerade an dem Tage nieder, als ihr Gatte im Kampfe fiel. Sie starb, ihr Kind aber, ein Sohn, ward von Astolf, einem Vertrauten, fortgetragen. Man behauptet, daß er es in den Höhlen des Aetna verborgen halte. Aber noch mehr. Zu der Zeit, wo Phokas noch Räuberhauptmann war, lebte in dieser Gegend ein junges Mädchen, Namens Eriphila, die er schwanger zurückließ, als er in die Schlacht zog. Sie aber kann es, während noch gekämpft wird, nicht ertragen, von dem Geliebten getrennt zu sein, und macht sich auf den Weg zu ihm hin. Mitten im Gebirge ergreifen sie die Wehen. Ihr Begleiter läuft fort, um Hülfe zu suchen; in seiner Abwesenheit kommt das Kind zur Welt, zugleich aber erscheint ein wilder Bewohner des Gebirges, von dem sie Beistand empfängt, und dem sie sagt, wer des Kindes Vater sei; auch giebt sie ihm ein Stück Goldblech, auf dem Phokas' Name eingegraben ist.

Als der Begleiter mit Hülfe naht, ist der Wilde mit dem Kinde und dem Wahrzeichen verschwunden. Eriphila stirbt, Phokas selber wird durch seine Kriege im Orient stets abgehalten, Nachforschungen anzustellen. Heute endlich sei er nun gekommen, Haß und Liebe im Herzen, Haß gegen den Sohn des Mauritius, Liebe zu dem seinigen, beide müßten hier sein und er wolle nicht ruhen, als bis er sie gefunden hätte. Cintia verspricht ihre Hülfe. Die musikalischen gegenseitigen Höflichkeiten fangen wieder an, plötzlich ertönt ein Schrei, Phokas gebietet Stille, eine Frauenstimme schreit: „Stirb von meiner unglücklichen Hand!“ Phokas eilt ihr entgegen, als Libia ihm

in die Arme stürzt mit dem Ausruf: „Stirb von meinen unglücklichen Händen und nicht durch die Krallen eines wilden Thieres!“

„Nein“, ruft Phokas, indem er sie auffängt, sie stürzt nämlich von einem Felsen herab, „ich will dich halten, ich will der Atlas sein, der den Himmel deiner Schönheit trägt; du bist in Sicherheit, komm zu dir!“

„Wer bist du?“ fragt Cintia.

„Libia bin ich, die Tochter des Zauberers Lisippo, des Wunders von Calabrien. Mein Vater hat dem Herzoge von Calabrien ein unglückliches Ende vorausgesagt und mußte deshalb hierher nach Sicilien flüchten, wo er in tiefster Verborgenheit lebt. All sein Hausrath besteht aus seinem Sternbuch, seinem Globus und seinen Instrumenten. Er berechnet die Zukunft, ich führe den Haushalt und gehe auf die Jagd, um Lebensmittel zu erlangen. Heute verfolge ich eine Hirschkuh, als ich plötzlich Trommeln und Musik vernehme. Erstaunt will ich mich ihr nähern, und erblicke plötzlich mitten unter Felszacken die Gestalt eines Menschen oder vielmehr einen Menschen in Thiergestalt, ein gekrümmtes Gerippe, einen wandelnden Tod, das halbe Gesicht von einem schmutzigen Barte bedeckt und von so tiefen Runzeln durchfurcht, daß man Frucht dazwischen säen könnte, und dies Gespenst verfolgte mich.“

Phokas. Dahinter muß etwas Wunderbares verborgen liegen.

Cintia. Da dieser Mensch durch die Musik herbeigelockt wurde, so brauchen wir diese ja nur von Neuem ertönen zu lassen, um ihn hierherzubringen.

Die Musik beginnt, und es erscheinen Astolf, Leonide und Heraklius, alle drei in Thierfelle gekleidet. Phokas und die Frauen ziehen sich zurück.

Astolf. Ist es möglich, Unvorsichtige, daß ihr ohne

meine Erlaubniß unsere Höhle verlassen habt und euer und mein Leben aufs Spiel setzt?

Leonide. Was willst du? — diese sanfte Musik entzückt mich, ich bin nicht Herr meiner Sinne.

Heraklius. Dieses Trommelwirbeln entflammt mich, ich bin außer mir, ein Vulkan läßt alle Kraft meiner Seele auflodern!

Leonide. Wenn die sanften Frühlingswinde
Mit den Bächen leise rauschen,
Und der Vögel süße Kehlen
Ros' und Nelke neu begrüßen,
Dennoch könnten ihre Stimmen
Diese Töne nicht erreichen.

Heraklius. Wenn im Winter Stürme brausen
Um die Gipfel des Gebirges,
Wenn die Ströme niederstürzen
Und die Wolke donnert zornig,
Dennoch würde dieser Donner,
Der aus unbewölkter Luft tönt,
Der mein Herz in Flammen setzt,
Ihr Getöse nicht erreichen.

Astolf. Ach ich fürchte dieses Echo,
Das für dich (zu Leonide) so süßen Klang bringt,
Das für dich (zu Heraklius) so furchtbar schön klingt,
Wird uns alle drei vernichten.

Heraklius und Leonide. Wie verstehst du das, mein Vater?

Astolf. Weil ich aus der Höhle tretend
Um zu sehn, wo ihr geblieben,
Eine Frau gesehn! — ich fürchte,
Sie wird sagen, daß wir hier sind.

Heraklius. Eine Frau? — ! — Wenn du sie sahst,
Warum hast du nicht gerufen,
Daß ich säh', wie sie geformt ist?
Denn, wie du mir einst gesagt,
Kann von allen Dingen, die du
Mir genannt, auch nicht ein einz'ges
Eine Frau erreichen. — Wenn ich
Ihren Namen nur vernehme,
Fließt unnennbar ein Gefühl
Zärtlich mir durch meine Adern.

Leonide. Dank, daß du mich nicht gerufen,
Denn es steigt in meiner Brust
Ganz ein anderes Gefühl auf;
Und es zittert mir das Herz
Einzig schon bei ihrem Namen
Gleich als drohte mir Gefahr,
Und es quält mich in der Seele
Dieses Wort, und kann nicht sagen,
Was es sei, das mich beängstigt.

Astolf (zu Heraklius). Was du sagst, ist wohl geurtheilt;
(zu Leonide). Was du denkst, ist wahr empfunden.

Heraklius. Aber so uns widersprechend,
Hätten Recht wir alle beide?

Astolf. Eine Frau nenn' ich ein Bild,
Das ein doppelt Antlitz bietet;
Blickt es an: nichts ist so lieblich,
Blickt es an: nichts ist so furchtbar;
Unser Freund und Feind zugleich,
Unsrer Seele Lebenshälfte,
Unsres Todes Hälfte oftmals;
Kein Entzücken ohne sie,
Ohne sie auch keine Schmerzen;
Wer sie fürchtet, handelt recht,
Wer sie liebt, ist nicht im Unrecht;
Weise, wer sich ihr vertraut,
Weise, wer ihr immer mißtraut,
Krieg und Frieden theilt sie aus,
Glück und Gram, und Wund' und Heilung,
Gift und Gegengift zugleich,
Wie des Menschen Zunge ist:
Nichts ist besser, wenn sie gut,
Wenn sie böse, nichts so schändlich.

Die Jünglinge fragen, warum er ihnen nie Gelegenheit verschafft, eine Frau aus Erfahrung kennen zu lernen. Warum er ihnen ihre Freiheit vorenthalte. Wann sie beide endlich erfahren würden, wer sie seien und wer er selber. Astolf antwortet, daß es gefährlich sei, ihren Schlupfwinkel zu verlassen, und daß der Kaiser ihn zwinge, sie versteckt zu halten. Jagdgetöse erklingt; die beiden Jünglinge, von Neugier ergriffen, laufen ihm nach und davon. Zwei Bauern, die komi=

schen Personen des Stückes, treten auf und sprechen mit Astolf, der stets entdeckt zu werden fürchtet. Alle ab. Heraklius und Cintia kommen aus einer Grotte heraus.

Heraklius. Was erblick ich?
Cintia. Wer ist das?
Heraklius. Welches wundervolle Thier?
Cintia. Welche gräulich wilde Bestie?
Heraklius. Götteranblick!
Cintia. Schreckerregend!
Heraklius. Soviel Muth besaß ich erst,
Und nun bin ich feige worden.
Cintia. Stark entschlossen kam ich her,
Und nun fang' ich an zu zittern.
Heraklius. O du, meiner Sinne Gift,
Meiner Ohren, meiner Augen,
Denn längst, eh' ich dich gesehn,
Hört' ich dich entzückt von ferne,
Wer bist du?
Cintia. Ich? — eine Frau.
Weiter nichts.
Heraklius. Wie? wär' es möglich,
Daß es mehr als eine gäbe?
Denn wenn alle sind wie du,
Bliebe da ein Mann lebendig?
Cintia. Also sahst du keine weiter?
Heraklius. Nein. — doch —! denn ich sah den Himmel,
Und ich glaube, wenn der Mann
Eine kleine Welt genannt wird,
Ist die Frau des Himmels Abbild.
So im Kleinen.
Cintia. Du erschienst
Roh zuerst und bist so weise?
Wardst du wie ein Thier erzogen,
Warum sprichst du nicht als Thier?
Und wer bist du, der so kühn
Hier in das Gebirge eindringt?
Heraklius. Weiß ich das?
Cintia. Und warum lebst du
Hier in dem Gebirg so seltsam?

Heraklius. Weiß ich das?
Cintia. Du weißt es nicht?
Heraklius. Sei nicht zornig über mich;
Denn zu wissen, daß man nichts weiß,
Ist schon große Weisheit, däucht mir.
Cintia (drohend). Wer du bist, ich will's erfahren,
Oder mit dem Pfeil dich tödten.
(Sie spannt den Bogen auf ihn.)
Heraklius. Willst du mir das Leben rauben?
Das ist kleine Müh.
Cintia. Die Furcht
Läßt die Hände niedersinken.
Heraklius. Deine stärksten Waffen sind
Nicht in deinen Händen.
Cintia. Wie?
Heraklius. Da du mit den Augen tödtest,
Was bedarf es da der Pfeile?

Währenddem sind auch Libia und Leonide aufgetreten. Voltaire läßt ihr Gespräch aus, das sich in den verwickeltsten calderonischen Hin- und Widerreden bewegt. „Schönes Wunder des Tages (Bello escandalo del dia)," sagt Leonide, „die du deinem Jagdgefolge vorauseilend hierher kommst, warum, wenn ich dich ansehe, gerath ich in Angst und erwartende Verwirrung? Wer bist du?" Libia: „Ich komme einen Andern hier zu suchen und finde dich an seiner Stelle. Aber wenn mein Anblick dich besorgt macht, so erschreckt mich der deinige nicht minder." Leonide drückt ihr aus, wie es ihn zu ihr hinziehe und sie ihn zugleich abstoße; endlich nach vielen Worten fragt er: „schönes Zauberwerk, du bist wohl das Weib?" „Ja, das bin ich," antwortet sie. Er will mit ihr kämpfen, als Stimmen hinter der Scene ertönen und beide Jünglinge zur Flucht genöthigt werden. Aus den Worten, mit denen jeder sich bei seiner Dame verabschiedet, geht hervot, daß beide Paare zu gleicher Zeit mit einander sprechen auf verschiedenen Seiten der Bühne, wobei denn der Schlußeffect der war, daß

hier Cintia den Heraklius eben tödten, dort Leonide eben die Libia anfallen will, und daß in diesem Momente die Unterbrechung eintritt. Voltaire erzählt außerdem noch von einem Theatercoup, daß Libia und Cintia einmal rasch ihre Mäntel vertauschen und die Jünglinge dadurch noch mehr erschrecken, weil die Frauen nun wirklich Bilder mit zwei Gesichtern scheinen, wie Astolf gesagt. Hiervon war in der Ausgabe Calderon's, in welcher ich das Stück spanisch nachlas, nichts angegeben.

Nun kommt Phokas mit den Soldaten, und die Jünglinge vertheidigen den Eingang der Höhle. Der Kaiser will endlich auf sie schießen lassen, als Astolf hervorkommt und von ihm erkannt wird. Er will nicht gestehen, welcher von den beiden Jünglingen der Sohn des Mauritius sei. Phokas, wüthend, will sie beide tödten. Eine wundervolle Scene, wie sie beide für einander sterben wollen. Astolf gesteht, einer von den beiden sei der Sohn des Phokas. Dieser geräth in furchtbare Wuth, weil Astolf nicht sagen will, welcher von ihnen es sei. Er mißhandelt ihn, die Jünglinge treten auf zu seiner Vertheidigung, da, als die Soldaten eben im Begriff sind alle drei zu tödten, erscheint der Zauberer Lisippo, und unter Donner und Blitz wird die Bühne in Finsterniß gehüllt. Diese letzte Scene des Aufzuges ist von großer Kraft, Spannung und Gluth in den Charakteren, was um so mehr hervortritt, als Voltaire Calderon's verwickelte Verse in die einfachste französische Prosa übertragen hat. Gerade diese Arbeit des spanischen Dichters ist geeignet, den Unterschied zwischen poetischen und historischen Thatsachen zu zeigen. Die Grundlage der Begebenheiten ist beinahe absurd unwahrscheinlich, so sehr, daß man die einzelnen Punkte gar nicht weiter zu betonen braucht, sie springen in die Augen; und auf diesem zweifelhaften, luftigen Grunde wird aus dem Zusammenstoß der Leidenschaften und ihrem Ausdrucke ein so wahrhaftes, reelles

Gebäude aufgeführt, daß man dem Gefühl der auftretenden Personen keinen Zweifel entgegensetzt, sondern mit ihnen und von ihnen auf dem märchenhaften Gebiete sich weiterführen läßt, als wäre es die Wirklichkeit selber, auf deren festestem Boden man zu schreiten wähnt.

Die spanischen Stücke sind in jornadas, Tagewerke, eingetheilt. Das vorliegende Stück hat deren drei. Das erste ist mit dem Zauberstreich des Lisippo zu Ende gebracht, das zweite beginnt.

Die Jünglinge sind ins Gebirge entflohen, der Kaiser schickt ihnen die Musik nach, um sie abermals heranzulocken. Der alte Zauberer tritt an ihn heran und behauptet, daß das ganze menschliche Leben nur eine Illusion sei. Um das zu beweisen, läßt er einen prächtigen Palast aufsteigen. Die beiden Flüchtlinge kommen zurück. Sie machen ihren Damen den Hof, es giebt Musik und dabei allerlei kleine Gelegenheiten, den Unterschied in den Charakteren der Jünglinge darzulegen. Heraklius ist muthiger, Leonide ehrgeiziger. Ihre Kleidung entspricht jetzt ihrem Range, der Schauplatz ist der von Lisippo geschaffene Palast. Phokas redet mit ihnen, bei jeder Antwort zeigt sich das unterschiedene Naturell der beiden, er aber kann sich für keinen mit Sicherheit entschließen. Jetzt erscheint ein Bote Federigo's, Fürsten von Calabrien, der mit einer Schwester des ehemaligen Kaisers Mauritius vermählt, nicht nur Phokas den Tribut verweigert, sondern auch die Krone von ihm verlangt, die ihm nicht gebühre, im Weigerungsfalle kündigt er den Krieg an. Astolf tritt auf. Er war ins Gefängniß geworfen, ist durchgebrochen und will nur noch einmal die Prinzen, die er erzogen hat, in ihrer Herrlichkeit sehen. Leonide wirft ihm vor, daß er sie so in der Wildniß thiermäßig habe aufwachsen lassen, Heraklius nimmt sich seiner an, die Prinzen gerathen hart aneinander und ziehen die Degen, als Phokas dazwischentritt, um gerade noch

zu verhindern, daß Leonide von Heraklius durchstochen wird. Sie entschuldigen sich nun beide beim Kaiser, der immer noch schwankend ist, welches sein Sohn sei.

Im dritten Tagewerk kommt es so weit, daß Leonide den schlafenden Kaiser ermorden will. Heraklius hält ihn ab. Phokas erwacht. Aber auch Heraklius steht mit gezücktem Dolche da. Leonide rühmt sich jetzt, er habe den Kaiser gegen Heraklius vertheidigt, dieser widerspricht, Phokas weiß nicht aus noch ein, hält aber schließlich den unschuldigen Heraklius für den Mörder. Dieser entflieht. Leonide, plötzlich beschämt, eilt ihm nach, um sein Schicksal zu theilen, da läßt Lisippo Finsterniß einbrechen, und als es wieder licht wird, ist der Palast verschwunden, die beiden Jünglinge stehen wieder in Felle gehüllt vor ihrer alten Höhle, alles Vorgefallene ist nicht geschehen und Phokas befindet sich auf der alten Jagdpartie im Aetna, wie am Schlusse der ersten jornada. Astolf macht nun das Geständniß, daß Leonide der Sohn des Phokas sei. Heraklius behält das Leben, weil Cintia behauptet, der Kaiser habe sein Ehrenwort gegeben, nichts Feindliches in Sicilien beginnen zu wollen, man setzt ihn aber auf ein durchlöchertes Schiff und stößt es vom Lande ab. Glücklicher Weise nimmt ihn die Flotte des Herzogs von Calabrien auf, die gerade landet. Die Armeen rücken gegeneinander. Leonide und Heraklius kämpfen auf verschiedenen Seiten. Phokas fällt verwundet, Leonide will ihn retten, Heraklius tödtet ihn dennoch, wird zum Kaiser ausgerufen und heirathet Cintia, während Leonide Libia zur Gemahlin nimmt. Zuguterletzt giebt Lisippo noch die Erklärung ab, daß seine Prophezeiung, der Herzog von Calabrien werde auf böse Weise ums Leben kommen, eine Lüge gewesen sei. Damit ist Jedermann zufrieden gestellt und das Stück zu Ende.

Betrachten wir dieses Drama im Verhältniß zu Dryden und Davenant's Arbeit, so ergiebt sich, daß die sogenannten Erfindungen der beiden Engländer ein Plagiat nach Calderon

sind. Es bedurfte weder für den einen noch den andern all die genialische Anstrengung, von der Dryden's Vorrede berichtet. Allein es bieten sich jetzt noch ganz andere Betrachtungen dar. Das calderonische Stück lieferte nicht nur Dryden den Stoff zu seiner Erweiterung des Sturmes, sondern es steht, ganz abgesehen von diesen Scenen, zu Shakespeare's Original selbst wieder in verwandtschaftlichem Verhältnisse, und zwar nicht so, daß man sagen könnte, der spanische Dichter habe den Sturm benutzt. Denn die Aehnlichkeit liegt nicht in der Führung der Intrigue und der Leitung der Scenen, sondern nur in dem Zusammentreffen ähnlicher märchenhafter Grundelemente: wir finden bei Calderon den Zauberer und seine Tochter, wenn auch als Nebenpersonen. Es sei hier bemerkt, daß uns bei dem shakespearischen Sturm alle Quellen fehlen. Während man bei den andern Stücken nachweisen kann, nach welchem Drama oder welcher Novelle er gearbeitet hat, haben wir in der gesammten dramatischen und Novellenlitteratur kein Stück, worauf der Sturm zurückzuführen wäre. Calderon dichtete natürlich viel später als Shakespeare.

Dagegen sehen wir nun aber auch Calderon's Astolf und die beiden Prinzen bei Shakespeare, nur an ganz anderer Stelle. Diese drei Figuren entsprechen denen des Alten und der beiden Jünglinge im Cymbeline. Hätte Calderon nun aus Shakespeare's Sturm und Cymbeline sein Stück zusammen geschmiedet? War Shakespeare überhaupt damals in Spanien bekannt? Und seltsam, gerade die Episode bei Shakespeare, wie Imogen zu den wilden Höhlenbewohnern geräth, ist nur lose in den Cymbeline hineingesetzt und findet sich nicht in der Novelle, nach welcher das ganze Stück übrigens gearbeitet ward. Shakespeare selbst also muß diesen Zusatz anderswoher genommen haben. Wie aber hat Shakespeare in seiner Weise unvergleichlich schön die Unschuld der Jünglinge darzustellen gewußt, welche Imogen für einen Knaben halten.

Nur nebenher wird ihre Unwissenheit angedeutet und das zarteste Idyll daraus gesponnen. Dies ist unsere Weise dergleichen poetisch auszudrücken. Calderon, der Spanier, geht gleich auf den Kern der Sache los und stellt ihn rücksichtslos dar, worin Dryden ihm gefolgt ist.

Halten wir nun also fest: das calderonische Stück bildet ein Ganzes, und nur die Person des Zauberers ist darin nicht so ausgebeutet wie sie sollte, der, das eigentliche Agens des Stückes, zu sehr in den Hintergrund tritt. Bei Shakespeare dagegen nimmt Prosper die gebührende Stelle ein und ist Hauptperson des Dramas. Und zweitens, im calderonischen Stücke finden sich die drei Personen, die nur lose in den Cymbeline Shakespeare's hineingewebt sind, als Träger der ganzen Handlung. Hieraus ergiebt sich: hat Calderon Shakespeare gekannt und ihn benutzt, so hat er seltsamer Weise nur das Sujet, und nirgends die theatralische Composition benutzt, und da, wenn ein Theaterdichter den andern ausschreibt, er gerade den eigenthümlichen Bau der Scene nachzuahmen pflegt, so ist es mir wahrscheinlich, daß Calderon nichts von Shakespeare gewußt habe und daß Beide aus derselben Quelle schöpften. Höchst wunderbar ist es dann aber wirklich, daß durch Dryden's Hand Shakespeare's Composition um das wieder bereichert, oder vielmehr vervollständigt wurde, was Shakespeare selbst fortgelassen und im Cymbeline verwandt hatte.

Woher aber nahmen Shakespeare und Calderon ihren Stoff? Ein älteres Theaterstück kann ihnen kaum vorgelegen haben, denn davon müßten Spuren erhalten sein, auch liegt das Uebereinstimmende zu sehr in der bloßen Fabel, während das bühnenhafte Element bei jedem Dichter seinen durchaus eignen, unabhängigen Zuschnitt hat. Beide Werke müßten auf die gleiche novellistische Grundlage zurückgeführt werden.

Suchen wir weiter in dieser Richtung. Die Idee, die himmlische Unwissenheit der Jugend zu feiern, ist so alt als

die Poesie selber. Die Unempfindlichkeit des Adonis ist ihr schönster Ausdruck im Alterthume, die Unerfahrenheit des Daphnis in der Idylle des Longus schon ein Beispiel raffinirterer Ausbeutung. Von rührender Schönheit aber und dem reinsten Sinne entsprossen ist ein indisches Gedicht,*) worin erzählt wird, wie die Königstochter Sanata auszieht, um den Jüngling Rischiasringa in ihres Vaters Reich zu locken, damit seine Gegenwart den langersehnten Regen bringe, dessen Ausbleiben die Felder in Brand steckt. Der Jüngling wohnt mit seinem bejahrten Vater in einem Haine, beide sind Büßer. Sanata erwartete die Abwesenheit des Alten, um sich Rischiasringa zu nähern, der niemals eine Frau gesehen hat und das schöne Mädchen für einen jungen Schüler hält. Ihr erstes Begegnen, Sanata's Verschwinden, Rischiasringa's Sehnsucht, seine Erzählung an den Vater, Sanata's abermaliges Kommen, und wie sie ihn hinwegzieht, bildet die lieblichste, schönste Scene und gehört zu den besten Dichtungen, die ich kenne. Wie kalt und unerträglich ist Dryden's Arbeit daneben, Shakespeare's Imogen aber hielte den Vergleich aus.

Es findet sich keine Spur, daß dieses Gedicht früher in Europa bekannt gewesen sei; vielleicht aber kannten es die indischen Erzähler, aus deren Munde Johannes Damascenus die Episoden seines Gedichtes Baarlam und Josaphat empfing. Dieses ward im 4. Jahrhundert zuerst in syrischer Sprache abgefaßt, dann in das Griechische übersetzt, und sein Inhalt, das heißt alle die kleinen Erzählungen, aus denen es zusammengesetzt ist, waren lange vor Shakespeare's Zeiten in Europa bekannt.

Josaphat, der Sohn des Königs Baarlam, ist heimlich zum Christenthume übergetreten und soll auf jede Weise zum heidnischen Glauben zurückgeführt werden. Der König wendet

*) Zu finden in Holzmann's Indischen Sagen.

sich unter Andern an einen Zauberer, Theodor mit Namen, welcher es versucht, den Geist des Jünglings sich unterwürfig zu machen, von diesem jedoch selbst überwunden und bekehrt wird. Der Zauberer hatte ihn auch durch die Gesellschaft schöner Frauen verführen wollen und erzählt dem Könige, um ihm dieses Mittel plausibel zu machen, folgende Geschichte. Es sei einem Könige ein Knabe geboren worden und demselben prophezeit, er werde erblinden, wenn er innerhalb der nächsten zehn Jahre das Licht der Sonne erblickte. Deshalb wird das Kind in einer finstern Höhle erzogen, nach Verlauf dieser Zeit jedoch an den hellen Tag gebracht und ihm eine Menge von Dingen gezeigt, deren Namen und Bedeutung es. kennen lernen soll, goldenes und silbernes Geräth, Pferde, Gewänder und auch schöne junge Mädchen. Diese jedoch ziehen vor allen Andern seine Aufmerksamkeit auf sich, und er fragt, was das für Geschöpfe wären. Man giebt ihm zur Antwort, „böse Geister, welche die Männer verführen.“ Als nun der König wissen will, was ihm am besten von Allem gefallen habe, antwortet der Jüngling, die bösen Geister.

Diese Erzählung kam erstens, wie sie da ist, durch die Uebersetzungen nach Europa, anderntheils aber, indem man nicht abschrieb, sondern wiedererzählte, wurde sie in Italien, der Mutter der Novellen, einheimisch gemacht. In den Cento novelle heißt es: ein Bürger von Florenz ritt mit seinem Sohne, den er aus dem Kloster, worin er erzogen wurde, abgeholt hat, nach Hause. Sie begegneten jungen Mädchen und der Jüngling fragte, was das für Dinger seien; es wären junge Gänschen, antwortete der Vater. Zu Hause verlangte der gute Junge dann ungeduldig zu den jungen Gänschen. Hans Sachs hat es in Reime gebracht, daneben finden wir in seinen Werken auch die Erzählung von Baarlam, die durch eine alte Uebersetzung nach Deutschland kam. In Hagen's Gesammtabenteuern steht eine abermalige Nationalisirung der

italiänischen Novelle in Deutschland: ein Abt nimmt einen jungen Klosterbruder zum ersten Male mit sich; sie übernachten in einer Mühle, wo die Töchter des Müllers die jungen Gänschen sind, zu denen der junge Mönch später dann zurück will. Bei Abraham a Sancta Clara ist es ein armer Junge, den ein alter Einsiedler erzieht und zum ersten Male mit auf den Jahrmarkt nimmt; hernach haben ihm die jungen Gänschen am besten gefallen. Auf den Zusammenhang dieser Erzählungen ist schon oft hingewiesen.

Herr von Schack bringt in seiner Geschichte des spanischen Dramas das Gedicht Baarlam und Josaphat mit Calderon in Zusammenhang. Er führt die Grundidee des Stückes „das Leben ein Traum" darauf zurück, in welchem ein in Thierfellen einsam erzogener Prinz die erste Rolle spielt. Auf diesen äußerlichen Apparat beschränkt sich jedoch die Aehnlichkeit. Bei dem von mir mitgetheilten Drama tritt sie dagegen viel stärker hervor. Die Scene zwischen Astolf und den beiden Jünglingen ist in ihrer ersten Anlage im Gedichte des Johannes Damascenus erkennbar, deshalb aber ist es noch nicht nothwendig, daß Calderon sie gerade daher genommen habe.

Denn der Dichter des Baarlam verdankte seine Erzählungen nicht allein indischen, sondern auch äthiopischen Erzählern. Wir können daher annehmen, daß das Märchen, welches die Grundlage des calderonischen Stückes bildet, im Orient verbreitet war. Einzelne Züge daraus finden wir an andern Stellen wieder. Vielleicht, daß es in erweiterter Gestalt durch die Mauern nach Spanien und so zu Calderon's Ohren kam. Die Zauberei des Alten, der plötzliche Aufbau des Palastes der auf einen Wink in Luft zerfließt, erinnern an ähnliche Geisterthaten in den arabischen Märchen, wie auch das Leben in unterirdischen Wohnungen dort immer wiederkehrt. Doch ich gebe nur Vermuthungen. Und wie das Märchen gar aus

Spanien nach England und zu Shakespeare gelangte, darüber wüßte ich nichts zu sagen als dieses: die schriftliche Mittheilung aller Dinge ist leichter festzustellen, kann aber nur für unsere Zeiten, wo man sicher ist, daß ziemlich Alles gedruckt wird, die Grundlage der Forschung sein, für jene Epoche aber, wo gewiß das Wenigste gedruckt ward und die mündliche Fortpflanzung der Erzählungen der erste Weg war, auf dem sie sich verbreiteten, darf man sich auf dieses Hören und Erzählen berufen, selbst wenn man keine Beweise vorzubringen hat. Man braucht es als kein Wunder anzusehen, wenn das Märchen, das ich supponire, auch nach England gekommen wäre. Einen Grund mehr dafür, daß Calderon eine alte Sage vorbrachte, sehe ich in der Sorglosigkeit, mit der er sie zur Grundlage seines Dramas macht. Es fällt ihm nicht ein, die Verhältnisse zu motiviren, er erzählt sie einfach, wie man etwas Empfangenes weitergiebt; die Verwicklungen der Comödie selber sind sein Eigenthum.

So sehen wir also eine an sich rein menschliche poetische Idee in einem indischen Gedichte auftauchen, in der griechischen Mythologie begegnen wir ihr, ein Christ benutzt sie in einem Gedichte, das zur Verherrlichung seines Glaubens gedichtet ward, sie kommt nach Italien, nach Deutschland und nimmt dort nationale Gewandung an, sie gelangt erweitert durch den Diebstahl anderer Märchenelemente nach Spanien, zugleich nach England, Shakespeare wendet sie in zwei Dramen an, die weder bei Diesem noch bei Jenem unter sich in Zusammenhang stehen, das eine Stück aus der Feder Shakespeare's wird von Dryden verändert und eins von Calderon zu diesem Zwecke ausgebeutet, während aus demselben Drama Corneille die Idee einer Tragödie hernimmt.

Jedes Land drückt dem Stoffe seine Eigenthümlichkeit auf. Im altindischen Gedichte liegt der Hauptaccent auf dem Ungehorsam des Jünglings, der durch die schöne Frauengestalt

seiner gottgeweihten Einsamkeit entrissen wird, im griechischen Mythus auf den Verführungskünsten der Aphrodite, die an dem reinen jugendlichen Geist des Adonis scheitern, im orientalischen Märchen wird der Gegensatz des dunkeln Lebens unter der Erde gegen das plötzliche Bekanntwerden mit dem wirklichen Dasein am meisten betont, der spanische Dichter knüpft daran heroische wunderbare Familienverwicklungen, die er mit romantischem Glanze umgiebt und die schließlich die Idee der reinen Legitimität verherrlichen, der Franzose läßt das Alles bei Seite und giebt ein Bild politischer scharfer Leidenschaften bei Männern und Frauen, in England aber bildet sich daraus ein geheimnißvolles Seefahrermärchen. Wie stehen wir dem Stoffe gegenüber? Bei uns ist, wie in Italien, nur eine Anekdote mit etwas zweideutigem Inhalte daraus geworden, wie man sie sich in lustiger Gesellschaft gefallen läßt.

Shakespeare's Sturm und dessen Bearbeitungen verdanken die Popularität in ihrem Vaterlande verschiedenen Umständen, welche für unsere Zeiten und unser Publikum nicht mehr dieselben sind. Als eine Nation von Seefahrern müssen die Engländer von der schlagenden Wahrhaftigkeit der Matrosenscenen ganz anders begeistert worden sein, als dies bei uns, die beste Darstellung und die größte Empfänglichkeit des Parterres vorausgesetzt, möglich wäre. Das sinkende Schiff, die Rettung, die Zauberinsel liegen uns fern. Heute sind die Zeiten vorüber, wo die durch die Entdeckung der neuen Welt auflebenden Sagen geheimnißvoller, vor der Neugier ewig zurückweichender Inselreiche ihre romantische Gewalt über die Geister ausübten. Damals waren diese Erzählungen weit verbreitet und geglaubt. Ihr Einfluß auf die Literatur erstreckt sich bis tief in das vorige Jahrhundert, wofür die langen Reihen der Robinsonaden den besten Beweis geben. Die Insel Felsenburg beruht noch ganz auf solchen Grundlagen. Das Adeptenwesen, von dem zu jener Zeit ganz Europa ergriffen war,

verlieh diesen Romanen in den Augen der Vornehmeren den Reiz, welcher für die leichtgläubige Lust am Grobwunderbaren eintrat, dem sich das gemeinere Publikum hingab.

Alles das ist längst verschwunden. Dieser Landstrich des Gebietes der Poesie erschöpfter Boden. Das Geheimnißvolle der unendlichen Ferne wirkt nicht mehr, alle Märchenländer und Märcheninseln sind untergegangen. Shakespeare's Werk wird für den einsamen Leser stets eine frische lachende Frucht sein, auf der Bühne aber mußte mit den Zeiten, für die es gedichtet war, seine hauptsächlich fesselnde Macht vorübergehen, wenn auch für das heutige Theater immer noch genug davon geblieben ist.

Alfieri und seine Tragödie Mirra.

1855.

> A parere mio, ogni più severa madre, nel paese il più costumato d'Europa, potrà condurre alla rappresentazione di questa tragedia le proprie donzelle, senza che i loro teneri petti ne ricevano alcuna sinistra impressione.
>
> *Alfieri sulla Mirra.*

Betrachten wir die Wege, auf denen ausgezeichnete Männer zu der Höhe gelangten, auf der sie endlich über uns unerreichbar erhaben stehen, so sagen wir uns, daß keine menschliche Hülfe sie so weit führte. Als Naturproducte, einzig in ihrer Art, scheinen sie die Fähigkeit, Andere zu überragen, von Anfang an in sich getragen zu haben. Eine Eichel und eine Erbse, neben einander gepflanzt, sprossen nach einiger Zeit in in fast gleichen Keimen zusammen auf, dann aber, während jene zurück bleibt, rankt sich diese hoch auf, blüht und trägt Früchte, da die junge Eiche, die ein Jahrhundert vor sich hat, langsam ihren Weg verfolgt und still wachsend ihre Zeit erwartet. Es braucht sie Keiner zu säen, zu gießen, ihr die Erde zu lockern; sie steht in einer Ecke des Waldes, wo kein Auge sie kennt, und wenn ein Bauer vorübergehend sie sich ansieht, um etwa einen tüchtigen Stecken aus ihr zu schneiden, so durchführt es nicht der ganze Wald plötzlich, daß eben der junge Stamm in Gefahr ist, der ein halbes Jahrtausend vielleicht der Welt allein sagt, daß hier ein Wald gestanden hat.

Die großen Dichter: kein Mensch wollte sie zu Dichtern machen; wie oft waren bedeutende Künstler nahe daran, zu Grunde zu gehen oder sich abzuwenden, ehe die Welt von ihnen ahnte! Alles, was große Erfolge errang, scheint wie zufällig und auf Umwegen auf das verschlagen zu sein, was Ruhm und Unsterblichkeit sicherte. Viele gewiß, welche Ungemeines leisten sollten, gingen unter, und wir wissen nicht, wo sie liegen, nicht was sie unvollendet in sich getragen.

Unnütz also die Mühe, Keimen zukünftiger Größe nachzuspüren und sie zu pflegen. Sollen sie groß werden, so sind sie auch wetterfest in sich und bedürfen es nicht; sollen sie nichts erreichen, wozu alle Unterstützung? Das Handwerk kann man heben und ermuntern, die Kunst sorgt für sich selber, und kann sie das nicht, so war nicht viel verloren am scheinbar Unterdrückten. Eines nur bedarf sie, aber auch dies ist nichts, das man ihr äußerlich geben könnte, das aber, wo es fehlt, sie vielleicht nicht tödtet, aber ihre Entwicklung hindert: ein Boden muß da sein, in dem sie wurzelt, ein freier Himmel, zu dem sie aufwächst.

Was wäre aus Corneille, Shakespeare, Goethe geworden, hätten sie nicht inmitten eines Volks gelebt, dessen Sprache ihren Gedanken diente, dessen Geister auf sie gerichtet waren, mit dem sie sich verbunden fühlten, das mit ihnen vorschritt? Diese Frage wäre so unnütz, als etwa die: ob Raphael ein so großer Maler geworden wäre, wenn ihn der Wille des Schicksals ohne Hände auf die Welt gesandt hätte? — wenn nicht ein bestimmter Fall vorläge, dem gegenüber sie Bedeutung hat. Es gab einen Mann ohne Vaterland, ohne Sprache, ohne Publikum; er war ein Dichter trotzdem, er schuf sich künstlich was er bedurfte, indem er so freilich einen Theil seiner Kräfte verbrauchte, das zu erreichen, was andern, glücklicheren als unbewußte Mitgift bei der Geburt umsonst gegeben ward.

Wie ein armer Schriftsteller um das tägliche Brod schreibt, nur damit er die Zeit gewinne, wo er sich momentan sorglos seinen Phantasien überlassen darf, so mußte sich der Dichter, den ich meine, erst eine Sprache erstreiten, in welcher er sich ausdrückte, erst eine Form suchen, die ihm genügte (ohne daß er sie jemals praktisch weiter ausbilden durfte), und das Publikum bestand aus dem Geiste, der sich seiner bemächtigte und ihn zum Dichten antrieb, bis allmälig hier und dort ein idealer Kreis sich bildete, dessen Mittelpunkt er war ohne es zu wissen.

Dieser Mann war Alfieri, geboren 1749 (ein bekanntes Jahr), gestorben 1803, ein piemontesischer Edelmann, dessen Namen bekannter ist als seine Werke. Unter ihnen ist das am wenigsten Unbekannte die Geschichte seines eigenen Lebens, welche er mit der fast ironischen Kürze eines Mannes berichtet, der genug in der großen Welt lebte, um Nebensachen nicht nur auszulassen, sondern überhaupt gar nicht als vorhanden zu betrachten. Während Rousseau in seinen Geständnissen oft mit den glühendsten Farben die Dinge malt, nackt, wie sie sind oder ihm erscheinen, stets aber malt, niemals die bloßen Umrisse gibt, so verschmäht Alfieri jedes Colorit und drückt gleichsam nur in Umrissen aus, was er sagen will. Sind diese auch noch so scharf gezogen, mehr empfangen wir niemals: nur der leiseste Hauch einer Färbung wäre Unwahrheit für ihn. Eine Monotonie lagert auf Allem, was er schrieb und dachte, wie das gleichmäßige Licht eines hellen, doch sonnenlosen Herbsttages bei uns auf dem flachen Lande. Er war allein, er schrieb nur für sich. Er wollte Niemandes Gunst erringen, keinem Volke schmeicheln; keines seiner Werke wurde erwartet, hatte eine bestimmte Stelle im Voraus: er arbeitete wie ein Bildhauer, welcher noch nicht weiß, wo seine Statue stehen wird. Nirgends heimisch als im Reiche der Gedanken, scheinen die Geister seiner Gedichte an nichts Irdi-

sches gebannt, sondern herrenlos dem einzig anzugehören, der sie erkennt, ergreift und zu sich heranzieht.

Wie Alfieri dazu kam, ein Dichter zu werden, ist einer der auffallendsten Beweise für die unberechenbare Laune des Genius. Wer sieht dem Adler, der über dem Walde schwebt, an, auf welchem Baume er sein Nest bauen will? Nehmen wir an, daß es einen Zufall giebt, dann gab es nie etwas, das mehr Zufall gewesen ist, als der erste Versuch Alfieri's.

Im Jahre 1774 war er fünfundzwanzig Jahre alt. Wie er bis dahin gelebt, erzählt er aufs Genaueste. Er hatte eine Erziehung genossen ohne Plan und Folge, hatte sich in Reisen gestürzt, nirgends Ruhe gefunden, tolle Abenteuer gehabt, sich gelangweilt über alle Begriffe, war endlich zurückgekehrt, trug die Uniform eines Regiments, aus dem er austrat, er wußte selbst nicht aus welchen Gründen, und fand sich schließlich in den Netzen einer Frau, die er verachtete, von der er sich trotzdem nicht losmachen konnte, und in deren Ketten er hinlebte ohne für das Geringste auf Erden Interesse oder Ambition zu hegen.

Eine ungemeine Halsstarrigkeit ist die einzige leitende Idee seines Lebens bis dahin. Sie blieb es für immer. Wenn er die kritischen Momente seiner Erlebnisse mittheilt, und wie er sich in ihnen benahm, so scheint dann in ihm eine eiserne, furienhafte Thatkraft erwacht zu sein, mit der er Andere oder sich selbst bezwingt. Diese Erzählungen sind auch für den, welcher bloß aus Neugier oder zum Zeitvertreib Bücher in die Hand nimmt, interessant genug. So erkennt er denn auch jetzt die Schmach, sich von einer Frau unterjochen zu lassen, von der er weiß, daß sie ihn nicht liebt, und die ihn mißhandelt; aber er fühlt sich unfrei und gehorcht ihr.

Es war im Januar des genannten Jahres. Seine Geliebte krank, und er am Fuße ihres Bettes sitzend, vom Morgen bis zum Abend, Tag für Tag, treu wie ein Hund und ohne

den Mund zu öffnen, weil der Arzt völliges Stillschweigen geboten hatte. Lassen wir ihn selbst erzählen: „Während einer dieser Sitzungen ergriff ich aus Langeweile fünf oder sechs Blätter Papier, welche mir unter die Hände kamen, und begann so zufällig, und ohne im Mindesten eine Absicht damit zu verbinden, eine Scene einer, — soll ich Tragödie oder Comödie sagen, soll ich sie ein- oder fünf- oder zehnaktig nennen? — hinzukritzeln; kurz, es waren Worte in der Art eines Dialogs und in einer Art von Versen, zwischen einem Photinus, einem Frauenzimmer und einer Cleopatra gewechselt, welche letztere als dritte dazu kam, nachdem die ersten beiden sich eine Zeit lang unterhalten. Dem Frauenzimmer aber, nur um ihr einen Namen zu geben, klebte ich den Namen Lachesis an. Es fiel mir gerade kein anderer ein; an die drei Parzen dachte ich am allerwenigsten dabei. Jetzt, wo ich die Sache ruhig betrachte, erscheint mir dieser mein plötzlicher Einfall um so seltsamer, als ich damals seit sechs und mehr Jahren nur sehr selten und mit großen Unterbrechungen in Büchern gelesen hatte. Und trotzdem kam ich so plötzlich darauf, diese Scene italiänisch und in Versen zu schreiben. Damit übrigens der Leser selbst urtheile, wie mager es mit meinen poetischen Fähigkeiten bestellt gewesen, gebe ich hier in einer Anmerkung eine hinreichende Probe meines Machwerkes, treu nach der stets von mir sorgfältig bewahrten Originalhandschrift copirt, mit allen Schreibfehlern obendrein, welche, wenn es nicht die Verse selber thun, Jeden zum Lachen bringen werden wie mich selber, indem ich sie schreibe; am meisten die Scene zwischen Cleopatra und Photin. Ich bemerke noch, daß der einzige Umstand, welcher mich gerade die Cleopatra und nicht an ihrer Stelle Berenice oder Zenobia oder irgend eine andere Tragödienkönigin auftreten zu lassen antrieb, vielleicht der war, daß ich seit Jahr und Tag im Vorzimmer meiner Dame die prächtigen Tapeten mit den Thaten der Cleopatra und Anton's vor Augen gehabt hatte."

Alfieri erzählt nun weiter, wie seine Geliebte ihre Gesundheit wieder erlangte und seine Blätter unter dem Kissen irgend eines Möbels ein Jahr lang vergessen liegen blieben. Er läßt hierauf den Bericht der höchst wunderbaren Art und Weise folgen, wie er seine Ketten brach. Flucht und Entfernung hatten nichts geholfen, er war willenlos immer wieder zurückgekehrt. Nun beschließt er sein eigenes Haus nicht zu verlassen ehe es nicht anders mit ihm geworden sei. Er packt das Uebel an der Wurzel und reißt es aus. Er giebt der Geliebten mit einigen Zeilen Nachricht von seinem Vorhaben, und schneidet sodann jeden Verkehr, jede Erinnerung ab. Briefe, Botschaften, Gedanken, ja die Aussicht in's Freie versagt er sich, denn sein Haus lag dem der Dame dicht gegenüber, so daß er sie aus seinen Fenstern sehen, ja sprechen hören konnte. Die ersten vierzehn Tage bringt er heulend und wüthend in seiner Einsamkeit zu, dehnt sie weiter und weiter aus und verfällt, nachdem er zwei Monate fast wahnsinnig so verlebt hat, wieder auf die Dichtkunst. Er schreibt sein erstes Sonett. Dottore Padre Paciaudi, an den er sich als einen Kunstrichter damit wandte, schenkt ihm zufällig die Cleopatra des Cardinals Delfino. Bei ihrer Lektüre erinnert er sich seiner eigenen Schreiberei, welche er beim Bruche mit der Geliebten mit fort genommen hatte, und es entsteht eine neue Cleopatra. Einige Freunde haben sich um ihn versammelt; er schreibt noch anderes zu ihrem Vergnügen; Paciaudi recensirt unbarmherzig, aber erkennt, während er Sprache und Versbau heruntermacht, die großen und edeln Gedanken des Werkes an. Alfieri bringt eine dritte Cleopatra zu Stande. Diese giebt er dem Grafen Agostino Tana zum kritisiren, einem geistreichen, feingebildeten Altersgenossen, mit dem er zugleich erzogen war und dessen Billet, das die Kritik begleitete, mitgetheilt wird. „Sie haben mich zu Ihrem Richter erwählt," schreibt der Graf; „ich erwiedere diese Ehre dadurch, daß ich sie annehme.

Machen Sie sich auf die härteste, unerbitterlichste Kritik gefaßt, wie sie Wenige den Muth auszusprechen haben, sehr Wenige sie zu vertragen im Stande sind. Ich rechne mich zu den Wenigen, Sie zu den sehr Wenigen. Der literarische Pöbel, schmeichlerisch, lügnerisch und von sich selbst eingenommen, ist nicht daran gewöhnt, so zu Werke zu gehen. In's Gesicht machen sie sich Lobeserhebungen, hinter dem Rücken tadeln und verrathen sie einander ohne Schamröthe. Zwischen dem Verfasser dieser Tragödie und dem Censor, welcher sich seinen Freund nennt, wird dergleichen niemals möglich sein."

Am 16. Juni 1776 ward diese dritte Cleopatra zum ersten Mal, so wie am folgenden Abend mit großem Beifall zu Turin öffentlich aufgeführt. Zu weiteren Darstellungen ließ es der Dichter indeß nicht kommen. „Ich fand mich" sagt er, „so gut es anging, mit den Schauspielern und dem Unternehmer ab, um jede weitere Vorstellung zu unterdrücken. Seit jenen vom Schicksal gesandten Abenden erwachte in mir eine bis zur Raserei glühende Begier, einst einen ächten, verdienten Triumph im Drama zu erringen. Kein Fieber der Liebe bemächtigte sich meiner jemals mit gleicher Heftigkeit. So trat ich zum ersten Mal vor das Publikum. Haben meine späteren, nur allzu zahlreichen dramatischen Compositionen diese ersten nicht um vieles übertroffen, so habe ich hiemit den Anfang meiner Unfähigkeit, mich auf diesem Felde auszuzeichnen, närrisch und lächerlich genug dargethan; zählt man mich aber eines Tags unter die nicht geringsten Autoren, so wird man in Zukunft eingestehen, daß mein lächerlicher Einzug auf dem Parnaß mit Soccus und Kothurn zu gleicher Zeit etwas zur Folge hatte, das ziemlich ernsthaft war."

Er ließ nämlich hinter der Tragödie her, wie es die Mode mit sich brachte, ein kleines Lustspiel aufführen, betitelt I Poeti und in Prosa abgefaßt. Der Anfang desselben wird gleichfalls von ihm mitgetheilt.

„Hier aber," so endet das Capitel, in welchem er dies Alles erzählt, „beschließe ich die Epoche meiner Jugend da mein männliches Alter keinen glücklicheren Anfang nehmen konnte."

Außer seinem glühenden Eifer und unbezähmbaren Willen besaß Alfieri nichts bis dahin, das ihn zum Dichter befähigte. Die Aufführung seiner Tragödie hatte ihm bewiesen, daß er seine eigene Sprache nicht schreiben könne und keine Ahnung habe von den Regeln der Kunst, Tragödien zu schaffen. Er beschließt die Grammatik von Grunde aus zu studiren. Zwei neue Tragödien verfaßt er in französischer Prosa. Er dachte sich so deutlicher ausdrücken zu können; aber es gelang ihm keineswegs. Er wird gewahr, daß er weder die Prosa, noch die dichterische Sprache seines Vaterlandes, noch weniger die Frankreichs besitzt. Es ist ihm unmöglich, sich selbst zu geben in irgend einem Idiom. Er wird rasend darüber, hört dann geduldiger den guten Rath an, der ihm von vielen Seiten zufliegt, nimmt sich vor, nie mehr ein Wort französisch zu reden, ja nur anzuhören, fühlt aber, daß er nicht italiänischer dadurch wird, und entflieht endlich aus der Stadt auf's Land. Wie er zu Cesannes, einem Oertchen auf der Grenzscheide Piemonts und des Dauphiné gelegen, die Bekanntschaft des Abbé Alliaud macht, wie dieser ihn vergeblich zum Studium Racine's bringen will, wie er auch von dort wieder zurückkehrt und wie seine Qualen mit einer Reise nach Toskana aufhören, wo er zum ersten Mal gründlich seine Sprache lernt, das beschreibt er sehr gewissenhaft und für mich sehr unterhaltend. Mit zunehmenden Jahren reiht sich daran in Bewältigung des Lateinischen und Griechischen, er versenkt sich immer tiefer in seine Arbeiten und wird endlich zu dem Manne, den man im Ganzen und Großen vor Augen hat wenn der Name Alfieri genannt wird.

Ein sonderbares Gelüste zum Besitz prächtiger und edler

Pferde durchkreuzt dabei seine dichterischen und wissenschaftlichen Bestrebungen, die Leidenschaft zu einer Frau kommt dazu, von der ihn das Schicksal anfangs getrennt hielt. Er leidet unglaublich, ehe es ihm vergönnt ist, ruhig an ihrer Seite zu leben. Diese Erzählung hat etwas rührend Großartiges. Merkwürdig ist die durch das Buch sich hinziehende Beschreibung seiner anwachsenden dichterischen Kraft und wiederum ihres Erlöschens. Man sieht, wie der unruhige, die Welt durchschweifende Jüngling zum Manne wird und mehr mit sich vereinsamt, wie ihm das Vaterland unter den Füßen schwindet, man versteht seinen ungeheuren Haß gegen die Franzosen, von denen ihm das Einzige geraubt ward, was ein Dichter bedarf: ein freies Land, das auf ihn horcht. Man begreift endlich, daß ein solcher Mann nicht anders schreiben konnte, und daß die Vorwürfe, welche seine Dichtungen treffen, vielmehr gegen das Geschick gerichtet sein sollten, das ihm nicht vergönnte anders zu dichten. Was er thun konnte, um es zu besiegen, das hat er gethan, und darin übertrifft ihn Keiner.

Kahl und starr erscheinen seine Poesien, um gleich das Härteste zu sagen. Bei seinen Gestalten brechen die Leidenschaften heraus, wie die Funken aus dem Gestein wenn mit dem Stahl daran geschlagen wird; sie reden als wären es zu Worten gefrorene Gedanken und Gefühle; nicht in Bildern, welche den Gedanken, statt ihn zu geben, in eine ahnungsvolle Ferne rücken, daß man ihn sieht aber niemals völlig ergreifen kann. Deshalb aber fühlte er nicht weniger tief und weich was er ausdrücken wollte. Nur weil ihm seine Sprache nicht angeboren war, weil er sie nicht unwillkürlich spielend, sondern in gemessenem Ernste erlangte, ward der schmiegsame Pinsel, dem unendliche Farben zu Gebote stehen, zum spitzen Griffel, welcher scharf das Richtige wiedergiebt. So wenigstens urtheilen seine Landsleute von der Sprache, die ich nicht genug

verstehe, um ihren Klang und ihre Behandlung zu beurtheilen. Rein, fließend und knapp ist sie, und daß sie lieblich klingen könne, das hat erst vor so kurzer Zeit die Frau bewiesen, die größte Schauspielerin, die ich jemals sah und hörte, die Ristori, als Darstellerin der Mirra des Alfieri. Sie lockte die verborgene Quelle aus dem Felsen. Sie zeigte, daß es eines Genies bedarf, um das Werk des Genies zur Anschauung zu bringen, an dem Stümper fruchtlos ihre Kräfte versuchen und es verspotten, weil es ihrer zu spotten scheint. Nur Odysseus spannte den Bogen des Odysseus; für die Andern war er ein ungefüges Ding, das sich nicht biegen und brauchen läßt.

1782 ward zum zweiten Male ein Drama des Dichters aufgeführt. Es war jetzt eine Gesellschaft von Dilettanten aus den höchsten Kreisen, denen er seine Tragödie Antigone gab. Eine Darstellung des Grafen von Essex von Thomas Corneille (einem Bruder des berühmten großen Corneille) reizte ihn, den Versuch zu wagen. „Ich wollte mich selbst überzeugen, ob die Art und Weise, welche ich jeder andern vorgezogen hatte, Erfolg haben könnte: nackte Einfachheit der Handlung, so wenig als möglich Personen, ein Vers, so oft und so ungleich als es anging unterbrochen, und mit ihm die Unmöglichkeit des singenden Vortrags (ed impossibile quasi a cantilenarsi)." — Der Graf selbst spielte den Creon, und der Erfolg machte ihn so kühn, daß er im folgenden Jahre daran ging, seine Werke in den Druck zu geben.

Diese seine Grundsätze für die Abfassung der Tragödien waren entschieden aus einer Reaktion gegen die französische Schule hervorgegangen, gegen welche er seine Abneigung überall kund giebt.

Die französische Bühne hatte damals, fußend auf Voltaire, frischen Aufschwung genommen. Dieser erweiterte die eingeengte Handlung, führte neue scenische Einrichtungen ein und

bereitete, indem er zu der Darstellung der Leidenschaften ganz unbemerkt die Reizung der Neugier hinzufügte, die Rückkehr der alten Zustände vor, aus denen einst Corneille das Theater gerettet hatte.

Corneille, der unter die Ersten gehört, deren Frankreich sich rühmen darf, reorganisirte das Theater seiner Zeit von Grund aus dadurch, daß er zwei, vor seinem Auftreten ganz verschiedene Richtungen der dramatischen Poesie zu einer neuen dritten vereinte und so die Form schuf, welche ein Jahrhundert lang das europäische Theater beherrschte und jetzt noch nicht untergegangen ist. Er nahm von der die Antike copirenden Tragödie der Italiäner die äußere Würde, das spanische Schauspiel für den Inhalt als Quelle und Vorbild, und es entstanden aus diesem Zusammenfluß von Freiheit und Gebundensein eine Gattung pompös heroischer Werke, welchen bei gemessener Sprache bewegter, ergreifender Inhalt eigen ist. Der Ton der Versdeclamation war ein feierlich singender, die Bewegungen ideal, und das Costüm eine für jede Personnage hergebrachte typische Kleidung. Scenische Ueberraschungen, wie bei Opern, gab es nicht. Es handelte sich um Sprache und Bewegung. Nachahmung der Wirklichkeit war ein Gedanke, so fernliegend, daß man selbst beim Lustspiel von ihm absah. Auch für dieses legte Corneille neue Fundamente, auf denen Molière weiter baute, während er den Inhalt seiner Stücke meist den Italiänern verdankt. In der Tragödie aber bildete erst Racine das, was für ihn Corneille errungen hatte, zu der Feinheit aus, welche das Genre der französischen Tragödie charakterisirt. Sein großer Vorgänger stammte noch aus den Zeiten, in denen ein feudaler, fast unabhängiger Adel neben dem Könige dastand. Es treten bei ihm lauter Seigneurs auf, ihre eigenen Herren, dem Könige dienend, aber nicht von ihm beherrscht. Racine aber giebt den Ton des Adels wieder, der sich unter die üppige

Tyrannei von Versailles beugte. Corneille's Grandezza bekam etwas Ungelenkes, der Ton langsamer Würde schien zuletzt ein langweiliger Singsang. Man sprach jetzt einfacher, paßte die Rede mehr dem glatten Ausdrucke der Hofleute an, die mit so viel Grazie zu leben und zu sterben wußten und mit dem strengsten Ceremoniell so viel Zwanglosigkeit verbanden, und declamirte die Verse immer natürlicher, bis man endlich in in das Extrem verfiel. Voltaire sagt: „On est tombé depuis dans un autre défaut beaucoup plus grand; c'est un familier excessif et ridicule, qui donne à un héros le ton d'un bourgeois. Le naturel dans la tragédie doit toujours se ressentir de la grandeur du sujet, et ne s'avilir jamais par la familiarité. Baron, qui avait un jeu si naturel et si vrai, ne tomba jamais dans cette bassesse.“ Baron, von Molière gebildet, starb 1729. Seine Blüthezeit fällt mit der Racine's zusammen.

Voltaire endlich trat Racine's Erbschaft an. Zu seinen Zeiten handelte es sich um Paris, um Frankreich, nicht mehr allein um Versailles. Seine Stoffe sind nicht mehr Palastintriguen, sondern Begebenheiten, deren Heimath die ganze Welt ist. Für diese schrieb er auch, sein Leserkreis war ein ungeheurer. Nie hat ein europäischer Herrscher seine Macht so weit ausgedehnt als Voltaire, dessen Schriften durchgängig den Ton angaben. Wenn er von Ferney aus an Friedrich den Großen schreibt, so ist es, als wenn ein Fürst mit dem andern redet. Auch war sein Landsitz wie eine Residenz, von der aus er seine Partei regierte. Er gab der Tragödie neuen Aufschwung und erweiterte ihre Mittel. Unter ihm ließen die Clairon und Lekain das alte hergebrachte Costüm fallen und kleideten sich nach ihrer Phantasie, indem sie die Trachten der Völker prachtvoll nachahmten, in deren Ländern der Stücke Schauplatz war. Die poetische Sprache aber, welche sich bei Corneille noch der Individualität

des Dichters anschmiegte, bei Racine sich nur an das vom Hofe gesprochene Französisch gehalten hatte, versteinerte unter Voltaire zu einem Conglomerat unlebendiger Worte und Wendungen, welche nur durch überraschende Gedanken scheinbares Leben erhielten. Mit einer Rücksichtslosigkeit, welche er freilich für wohlberechtigt hielt, und die sich seine Zeit gefallen ließ, nahm er Corneille's Werke vor und corrigirte sie nach dem Canon des Racine, dessen Manieren er sich wiederum zur andern Natur machte. Die wahre Empfindung lag weit ab, sie, die allein den ächt individuellen Ausdruck gestattet.

Der gewöhnliche Esprit der damaligen gebildeten Welt ist ein billiges Product. Jedermann stellte es her mit einiger Uebung, und, merkwürdig, Jeder hatte sein Vergnügen daran. Voltaire war geschickter als alle Uebrigen, ein wahrhafter Bosco im Gebrauche des Geistreichen. Durchfliegt man seine kleinen Couplets mit den nieblichen unerwarteten Wendungen, so kann man sich oft kaum des Wohlgefallens enthalten. Wenn er an die Prinzessin Ulrike von Preußen die bekannten Verse schreibt:

Souvent un peu de vérité
Se mêle au plus grossier mensonge:
Cette nuit, dans l'erreur d'un songe
Au rang des rois j'étais monté.
Je vous amais, Princesse, et j'osais vous le dire!
Les dieux à mon réveil ne m'ont pas tout oté;
Je n'ai perdu que mon empire.

so liest sich das mit dem Gefühl, daß dergleichen nicht reizender gesagt werden könne, und man möchte fast das Jahrhundert um eine Atmosphäre beneiden, in der solche Blüthen aufsproßten. Aber wenn derselbe Mann an Monsieur de la Harpe, welcher ihm über die Alzire ein Compliment machte und selbst Autor von dramatischen Erzeugnissen war, deren Inhaltslosigkeit durch bedeutende Routine nicht versteckt werden kann, folgende Zeilen richtet:

Des plaisirs et des arts vous honorez l'asyle,
Il s'embellit de vos talents:
C'est Sophocle dans son printems
Qui couronne de fleurs la viellesse d'Eschyle.

so lernt man plötzlich wieder die oberflächliche Bildung jener Epoche kennen und beneidet sie nicht mehr um ihren Vorrang im savoir faire. Nach solchen Mustern sagte sich damals die Welt Schmeicheleien, ohne diese sogar zu erreichen. In diesen Tagen las ich den so eben erschienenen Briefwechsel Friedrich's und der Markgräfin von Baireuth, denjenigen von allen vielleicht, in dem er unbefangen war. Wie laufen da die fadesten Schmeicheleien mit unter und entstellen nicht einmal die herzlichen Gefühle, denen sie zum Ausdruck dienen! Die französische Sprache war einmal das einzige Mittel sich auszusprech, so daß man sich in ihren verschrobenen Wendungen sogar natürlich fühlte, weil man in ihnen erzogen war.

Wenn da ein Mann wie Alfieri, ein Charakter, dem Schmeichelei und Unwahrheit unerträglich und unmöglich waren, wie verzweifelt nach einer Sprache sucht, der er seine innersten Gefühle anvertrauen könnte, wenn er jeden Schmuck, jede leiseste Abweichung vom scharfen Ausdrucke des Gedankens abwirft und verachtet, so verstehen wir das nun. Sein Ziel erreichte er nicht bei alledem. Die Sprache läßt sich nicht durch Strenge und Studium allein zu einem brauchbaren Werkzeuge machen, sondern wer sich ganz geben will, der muß sorglos Alles benützen dürfen, was sich ihm darbietet. Er hat keine Zeit, die Worte erst zu prüfen und bedächtig vergleichend auszuwählen. Er muß ferner fest an seiner Gegend hängen, und, indem er die Anschauung seines ganzen Lebens mit in die Sprache hineinträgt, seiner partiellen Bildung allgemeine Gültigkeit verschaffen. So Lessing, Schiller und Goethe. Sie schrieben alle ungenirt in ihrem Dialekte, der sich dann, gereinigt von äußerlichen Provinzialismen, zum Dialekte der Generation erhob. Heute versucht man es oft ganz und gar

durch die allerlokalste Sprachfärbung zu zwingen, und gewinnt so allerdings einige sehr starke, frische, oft überraschend schöne Farben, allein zu gleicher Zeit eine so beschränkte Auswahl, daß man nicht viel mehr als einen Baum und ein Bauernmädchen darunter darstellen kann.

Alfieri löste sich los von der französischen Verderbniß. Hätte er nur eine Bühne gefunden, auf der man seine Charaktere begriff und von der aus sich seine Sprache mittheilte! Die aber fehlte ihm. Er vereinsamt und denkt an die Zukunft. Die Gewißheit, für die Unsterblichkeit zu arbeiten, mag aber ein noch so beruhigender Trost sein für den Dichter, wohler ist ihm doch, wenn schon die Mitlebenden ihm die Kränze reichen, mit denen er im Geiste spätere Geschlechter seine Büste schmücken sieht.

Alfieri spricht sich über diesen Punkt sehr offen und resignirt aus. Neun Jahre nach der öffentlichen Darstellung der Cleopatra veranstalteten seine Freunde eine gleiche der Tragödie Virginia. Sie wollten des Dichters Anwesenheit in Turin feiern. Es war auf demselben Theater; der Erfolg noch trauriger für den Autor. Wiederum vollständiger Beifall von Seiten des Publikums, aber letztes Aufgeben vieler Hoffnungen in der Seele dessen, der sie verfaßt. „Von diesem Tage an," sagt er, „nahm meine Enttäuschung über das, was Ruhmerwerben heißt, ihren eigentlichen Anfang; sie hat sich seitdem von Tag zu Tage mehr befestigt. Dennoch werde ich nicht von meinem einmal erfaßten Vorsatze ablassen und bis zu meinem sechzigsten Jahre neue Dichtungen liefern, so gut und so gewissenhaft mir möglich ist, damit ich sterbend einmal die Genugthuung habe, so viel an mir liegt, mir und meiner Kunst gelebt zu haben. Was das Urtheil der Gegenwart anbelangt, so wiederhole ich das traurige Geständniß, daß mir weder an Lob noch an Tadel mehr gelegen ist. Das Lob ist für mich kein Lob, das nicht ein mit guten Gründen versehenes

Urtheil enthält, aus dem der Autor neuen Muth zu erneuten Anstrengungen schöpfen darf, der Tadel kein Tadel, der nicht zum Bessermachen Anleitung giebt. Ich litt eine Todesqual während der Darstellung der Virginia, mehr noch als bei der Cleopatra. Deutlicher spreche ich mich hier nicht aus: wer seine Kunst liebt und stolz auf sie ist, dem ist wohl bekannt was ich empfunden, wer nicht, der würde vergebens mich zu begreifen suchen."

So schwammen seine Dichtungen auf dem Ocean der Literatur umher, wie herrenlose Güter, auf die Keiner Anspruch machte; eine Ernte, die Keiner schnitt, ein Bergwerk, das Keiner ausbeutete. Wer lehrte die Ristori, solches Gold in den öden Sandufern zu finden, zwischen denen die Tragödie Mirra dahin rollt? Es mußte doch von Anfang an darin verborgen liegen! Wir Andern sahen es nicht, weil wir es doch nicht hatten benützen können; dieser Frau aber gelang es, die der Himmel mit der Macht begabte, so zu ergreifen und uns den Jammer eines gequälten Herzens so schön, so tief fühlen zu lassen, als wäre es unser eigenes. Dicht vor ihr saß ich und gewahrte wie sie mich fesselte. Das Schicksal des unglückseligen Mädchens spann sich klar vor meinen Augen ab. Mit dem unbegreiflichen Genusse, mit dem der Mensch dem Verlaufe eines schauderhaften Verhängnisses nachfolgt, erwartete ich den Moment, in dem sie unterliegen sollte.

Die Tragödie Mirra hat mit Ovid's Erzählung kaum etwas mehr gemein als den Namen. Mirra, die Tochter des Königs Ciniro, wird vom Wahnsinn befallen, ihren Vater zu lieben. Sie will sich retten vor diesem Gedanken, dessen Unmöglichkeit sie selbst am tiefsten fühlt, aber der Wahnsinn ist stärker als ihre Kraft. Gezwungen endlich, die Ursache ihres seltsamen Wesens zu bekennen, gesteht sie das Geheimniß und tödtet sich in demselben Augenblick.

Alfieri erzählt, wie er dazu kam, diese Tragödie zu schrei-

ben. Er hatte sich den Stoff nie darauf hin angesehen, da er ihm von vornherein ungeeignet vorkam. „Da fand ich", berichtet er, „in Ovid's Metamorphosen jene glühende und in Wahrheit göttliche Anrede Mirra's an ihre Amme; die Thränen stürzten mir aus den Augen, und plötzlich leuchtete in mir die Idee auf, sie in eine Tragödie zu bringen. Mir schien es, als müsse sie eine der rührendsten, eigenthümlichsten werden, wenn man sie nur so zu führen verstände, daß der Zuschauer selbst allmälig die furchtbaren Kämpfe des entflammten und zugleich kindlichen Herzens der Mirra entdeckte, die viel mehr unglücklich als schuldig, nicht einmal völlig weiß, wie ihr geschehen ist und kaum sich selbst ihre verbrecherische Leidenschaft eingesteht. Kurz, ich schrieb sogleich die erste Skizze in der Weise, daß Mirra alles das, was sie bei Ovid nur beschreibt, vor unsern Augen ausführt, und zwar schweigend und ohne einen Vertrauten zu haben. Ich erkannte nun die gewaltige Schwierigkeit, dieses bedenkliche Schwanken Mirra's ohne weitere Nebenumstände auf fünf Akte auszudehnen. Allein die Schwierigkeit reizte mich, und indem ich von der ersten Skizze zum prosaischen Niederschreiben, dann zur Versificirung und endlich zum Drucke vorschritt, stachelte ich mich selbst immer mehr an, sie zu besiegen. Nun, da sie fertig ist, fühle ich wohl, wie wenig sie überwunden sei, und überlasse es Andern, den Grad, in wie weit es mir gelang, festzustellen."

So in seiner Lebensbeschreibung, die ich indessen nicht allzu peinlich wiedergebe, weder hier, noch wo ich sie sonst anführe. Weitläuftiger läßt sich der Dichter über seine Intentionen aus in dem allgemeinen Gutachten über die sämmtlichen Tragödien, welche er darin einzeln abhandelt. Er vertheidigt die Wahl des Stoffs. Es sei ganz gleichgültig für Mirra's Charakter, daß sie gerade ihren Vater liebe. Jede Mutter würde ohne Gefahr ihre Töchter in diese Tragödie führen können. Es sei nur eine unerlaubte Liebe in ihrem

Herzen, welche sie selbst verdamme. In diesem Kampfe gegen das, was mächtig in ihr ist und was sie nicht besiegen kann, liege das Tragische.

Dies ist unbestreitbar. Alfieri hat mit der Wahl dieses Stoffes nicht nur nicht fehlgegriffen, sondern eine herrliche Tragödie hervorgebracht. Daß er sich nicht abschrecken ließ, ist nicht der geringste Beweis für ihre Güte. Wir freilich sind so daran gewöhnt, Alles auf dem Theater nur faktisch und handgreiflich aufzufassen, daß uns der symbolische Sinn der Poesie fast entschwunden ist. Wir ertragen doch ohne Murren, daß Oedipus seine eigene Mutter heirathe. Wer denkt da wohl an das Thatsächliche? Was wir durch diese That empfangen, ist nichts als die Gewißheit, daß ein ungeheures Verbrechen unschuldigerweise auf die, welche es verübten, eine Schuld häuft, die nur ein grausenhafter Untergang sühnen kann. So müssen wir Mirra's Leidenschaft ansehen; nur empfinden, daß sie unter dem Einflusse einer dämonischen Macht den freien Willen, bei den gewaltigsten Anstrengungen, ihn zu erhalten, Schritt für Schritt aufgiebt und sich dem Verderben in die Arme wirft, dem sie nicht entrinnen kann. In dem Moment, wo das Geständniß mit Gewalt aus ihr herausgerissen wird, durchbohrt sie sich das Herz. Es könnte ihr Bruder sein, den sie liebt, oder irgend eine andere Person, die zu lieben ein Verbrechen ist, und deren Persönlichkeit bei der Tragödie gar nicht in Betracht kommt. Es könnte, was menschlicher wäre, etwa der Feind ihres Vaterlandes sein.

Ein Deutscher Dichter, dessen Charakter, und, wenn wir nicht die äußere, sondern die innere Gestaltung in's Auge fassen, dessen Schicksal mit dem des italiänischen viel Aehnlichkeit hat, Heinrich von Kleist, legte einen ähnlichen Gedanken seiner Penthesilea zu Grunde, welche ich für seine beste dramatische Dichtung halte. Sie ist sehr wenig gekannt. Goethe wollte sie in Weimar nicht aufführen; Kleist nahm das als

die bitterste Kränkung hin. Ohne eine ganz ausgezeichnete Darstellerin der Hauptrolle wäre das Stück auf der Bühne allerdings so wenig zu ertragen als die Mirra; aber eine Ristori brächte die junge, ruhm- und kampfbegierige Amazonenfürstin wohl zur Anschauung, die plötzlich in ihrem Busen eine lodernde Flamme für Achill empfindet, denselben, den zu überwinden und zu tödten sie so sehr verlangt. Der Kampf der Liebe und des blutdürstenden Heldenmuths in ihrem Herzen bildet den Inhalt des Stückes. Bald gelingt es ihr, sich zum alten, rasenden Hasse aufzustacheln, bald unterliegt sie wieder, rafft sich empor, sinkt zu Boden und tödtet endlich den Geliebten, an dessen Leben das ihre hängt. Keine andere Deutsche Dichtung, die mir bekannt wäre, hat solchen heroischen Widerstreit der Gefühle, solchen zu nothwendiger Vernichtung führenden Kampf ungezähmter Leidenschaften. Sie ging mehr als die übrigen aus Kleist's innerster Natur hervor, da ja auch Alfieri durch einen plötzlichen Zwang zu seiner Tragödie getrieben ward.

Er hat ihre fünf Akte in einer höchst künstlerischen Steigerung gehalten, und die Ristori ihn wundervoll darin verstanden. Ein harmonisches Anschwellen vom Beginn des Stückes bis zum letzten Worte lag in ihrem Auftreten, das, ruhig lächelnd beim ersten Erscheinen, so herzzerreißend endete. Und doch, als sie so schlank im weißen Gewande, mit der sanften Bewegung der schönen Arme und den grünen Blättern um das Haar, die Bühne betrat, ahnte man schon die Stürme, welche folgen sollten und noch versteckt in ihrem Herzen schliefen, aber man ahnte nicht, wie herrlich der ausbrechende Schmerz sie begeistern würde.

Eines indessen gestehe ich sogleich ein. Wäre ich ein Italiäner gewesen, der, statt die Sprache zur Noth zu verstehen, sie kannte und fühlte, hätte sie vor einem Parterre von Landsleuten gestanden, das mehr von ihrer langgewohn-

ten Zauberkraft, statt von bloßer Neugier herangelockt, aufmerksam und ergriffen ihr Spiel verfolgte, dann wäre mir erst der höchste Ausdruck ihres Wesens aufgegangen. Was sie gab, verlor nur in Momenten den Charakter des Fremden, Ueberraschenden. In Wahrheit hinreißend war ihr Spiel durchgängig nicht für mich, aber ich weiß, daß ich anders empfunden hätte, wäre ich nur am rechten Orte gewesen.

Es bedarf ein Theater nothwendig eines gebildeten Publikums; beide ergänzen einander. Das unsere war für diese Vorstellung nicht gebildet, und konnte es nicht gut sein. Ehe man Feinheiten versteht, muß man sie erst zu finden wissen. Man kann nicht mit dem einen Auge im Textbuche französisch lesen, mit dem andern nach der Bühne sehen, und mit den Ohren das Italiänische hören, alles Dreies zu einer Zeit. Und doch ward dies Experiment so ziemlich allgemein gemacht. Auch war das Opernhaus viel zu groß. Ich, der ich meinen Platz ganz in den ersten Reihen des geräumten Orchesters inne hatte, verstand Vieles nicht, wo ich nur die Bewegung der Lippen sah. Sie hätte schreien müssen, um sich hörbar zu machen. Doch ihre Bewegungen schienen die Sprache fast zu ersetzen.

Alfieri vollendete die Mirra im December 1786 zu Paris. Goethe war damals in Italien. Es waren bereits von Alfieri's Tragödien im Druck erschienen, doch erinnere ich mich nicht, seinen Namen oder seine Werke in der Italiänischen Reise gefunden zu haben. 1809 ward seine Tragödie Saul, übersetzt von Knebel, in Weimar aufgeführt, 1811 wiederholt. Goethe nennt das Stück mit einigen andern zusammen und bezeichnet ihren Erfolg mit „gut aufgenommen". Andern Ortes sagt er jedoch, daß man sich viel vergebliche Mühe damit gegeben habe. Schiller lernte Alfieri's Tragödien aus einer französischen Uebersetzung kennen. Was er an Goethe über den Dichter schreibt, beweist, wie sehr auch ihm das eigentlich dramatische Talent auffiel.

Merkwürdig ist der Eindruck, welchen die Aufführung der Mirra auf Lord Byron hervorbrachte. Er schreibt aus Bologna darüber an Murray:

Bologna. August 12. 1819.

I do not know how far I may be able to reply to your letter, for I am not very well to-day. Last night I went to the representation of Alfieri's Mirra, the two last acts of which threw me into convulsions. I do not mean by that word a lady's hysterics, but the agony of reluctant tears, and the shoking shudder, which I do not often undergo for fiction. This is but the second time for any thing under reality; the first was on seeing Kean's Sir Giles Overreach. The worst was, that the „Dama" (die Gräfin Guiccioli) in whose box I was, went off in the same way, I really believe more from fright than any other sympathy — at least with the players: but she has been ill, and I have been ill, and we are all languid and pathetic this morning etc.

Zu diesem Briefe führt Moore in einer Anmerkung die betreffende Stelle aus den Memoiren der Gräfin an. Lord Byron brach in einen Strom von Thränen aus, stand auf und verließ das Theater. Die Schauspielerin, erzählt sie, wußte die Mirra vortrefflich darzustellen, und trotz der schaudererregenden Leidenschaft, als deren Opfer sie auftritt, empfanden wir nur mitleidiges Erbarmen für sie. In Ravenna, bei einer Aufführung des Filippo, einer Tragödie worin Alfieri denselben Stoff behandelt welcher den Inhalt von Schiller's Don Karlos bildet, gerieth Lord Byron in eine ähnliche Aufregung. Thomas Moore machte auf die Aehnlichkeit der Naturen beider Dichter noch einmal besonders aufmerksam und führt ein Sonett Alfieri's an, in welchem er sich selbst charakterisirt, und zwar in einer Weise, welche schlagend auf Byron zu passen scheint.

Heute werden Alfieri's Stücke überall gespielt, die Mirra,

Rosmunda, Ottavia sind glänzende Rollen. Der kraftvolle Athem unabhängiger Kraft, der diese Werke durchweht, macht den Dichter seinem Vaterlande um so theurer. Byron erzählt einen Vorfall, dessen Zeuge er im Jahre 1816 zu Mailand war. Ein Improvisator verlangte ein Thema, und eine Stimme aus dem Publicum rief: die Apotheose Vittorio Alfieri's! Das Haus brach in einen Sturm von Beifall aus, allein die Polizei gestattete die Wahl nicht.

Die Mirra ist die beste Rolle, welche Alfieri geschrieben hat. Er selbst erklärt diese Tragödie für die, welche auf dem Theater am meisten wirken könnte. Jetzt bestätigt der Erfolg seine Ansicht, nachdem er über fünfzig Jahre todt ist. Wie er geahnt hatte, blieb ihm selbst versagt, das zu erleben. Er theilt das Loos nicht Weniger. Mehr noch als dramatische Autoren hatten musikalische gleiches Schicksal. Bach müßte jetzt leben, um manche seiner Sachen zum ersten Mal zu hören wie er sie vielleicht im Geiste klingen hörte. Was erduldete Schubert! Kleist ging daran zu Grunde. Für Goethe's und Lessing's dramatische Werke begann theilweise das Leben auf der Bühne erst lange Jahre nachdem sie geschrieben waren. Solchen Thatsachen gegenüber möchte man die ewig angegriffenen Intendanzen unserer heutigen Theater weniger hart beurtheilen, wenn sie der neuesten Literatur nicht allzu entgegenkommen. Unsere Bühnen aber sind zu prachtvoll, die Einrichtung eines neuen Stückes ist eine zu bedeutende Sache, um Versuche zu gestatten wie Goethe sie sich in Weimar erlauben durfte, wo ein Hoftheater zu seiner Disposition stand, unabhängig vom großen Publikum. Ein durchgefallenes Stück war für ihn kaum ein Verlust, stets eine werthvolle Erfahrung. Ja, er experimentirte geflissentlich, selbst wo er die Erfolglosigkeit voraussah. Beklagten sich die Weimaraner, so übersah er das geflissentlich; in unsern großen Städten ließe sich aber dergleichen nicht mehr durchsetzen.

Das Gute, poetisch Aechte und Wirksame liegt nicht so jedem Auge offen dar, um wie eine vorzügliche Handwerkerarbeit von prüfenden Commissionen erkannt, taxirt und belohnt zu werden, sondern wie es der Zufall (ich brauche das Wort als den Zusammenstoß vieler unberechenbarer Einflüsse) erschafft, muß auch der Zufall oft einem Volke sagen, was es eigentlich besitze. Die Zeit läuft oft in Lumpen herum und glaubt die Schürze nur voll trockener Blätter zu haben, bis ein Rübezahl kommt und ihr die Augen öffnet, daß es lauter Gold war. So ging es uns einst mit Shakespeare, den jetzt Jeder kennt und Jeder ziemlich versteht. Es gab Zeiten, wo keine Seele nach ihm fragte, auch als er bereits übersetzt war. Es mußten erst die rechten Leute kommen, welche seinen Namen auf ihre Fahne schrieben und emporhoben.

Alfieri kannte aus eigener Anschauung beide Bühnen, die französische sowohl als die englische. Auch blieben gute Rathschläge nicht aus, welche ihn auf eine wie die andere hinwiesen. In seinen Werken ist ein langer Brief seines Freundes Ranieri di Calsabigi zu finden, worin er strenge beurtheilt und auf die Schönheiten der französischen Tragiker, besonders aber auf die Shakespeare's hingewiesen wird. Er antwortet ablehnend. Er kenne diese Werke aus persönlicher Erfahrung; er habe sich nicht über sie ausgelassen, weil Tadeln nicht Bessermachen sei, das letztere jedoch habe er stillschweigend versucht. Sei es ihm nicht gelungen, so werde nach ihm ein Anderer glücklicher sein, für den er dann wenigstens das Gitter durchbrochen habe. Indem er diese Meinung ausspricht, scheint der Dichter nicht die italiänische Bühne als eine abgeschlossene, sondern die Tragödie an sich, als allgemeine Kunstform vor sich zu sehen. Bei dieser Gelegenheit läßt er nun einen Abriß der Grundsätze folgen, welche ihn bei der Erreichung des ihm vorschwebenden Ideales leiteten.

Die Tragödie soll in fünf Akte eingetheilt sein. Jeder

soll das Sujet allein zum Inhalt haben; der Dialog nur von den handelnden Personen, nicht von bloßen Rathgebern oder zuschauenden Theilnehmern geführt werden; der Gang des Stücks vorwärts eilen, so viel es den Leidenschaften, welche alle ihr bestimmtes Maaß von Ausdehnung verlangen, zuträglich ist; das Ganze einfach sein, so viel es die Kunst gestattet, das Colorit düster und wild, so weit es die Natur zugiebt. „Das ist die Tragödie,“ schließt er, „welche ich, wo nicht zum Ausdruck gebracht, so doch vielleicht angebahnt, gewißlich aber in dieser Weise zum ersten Mal aufgefaßt habe.“

Man fühlt sogleich den Antheil der persönlichen Stimmung bei der Aufzählung dieser Momente. Das Wilde und Düstere (tetro, feroce) ist nur individuelle Neigung des Dichters. Die übrigen Forderungen sind nicht neu. Racine sowohl als Voltaire arbeiteten so ziemlich nach ihnen. Auch einige von Corneille's Tragödien, und diese einzelnen vielleicht mehr als irgend andere, entsprechen diesem Ideale. Im Ganzen aber hielt sich letzterer an keine beschränkenden Gedanken, ging vom Einfachen zum Verwickelten über und kehrte sich nicht an die Regeln, welche ihm die Gelehrten aufdringen wollten. Der Stoff allein bestimmte die Gestalt seiner Werke. Ja, er ging sogar von Grundsätzen aus, welche einem puristischen Ohre ziemlich verwerflich klingen möchten. „L'attachement de l'auditeur,“ sagt er, „à l'action présente ne lui permet pas de descendre à l'examen sevère de cette justesse, et ce n'est pas un crime que de s'en prévaloir pour l'éblouir, quand il est malaisé de la satisfaire.“ Man sieht, Corneille war ein praktisches Genie, welches ein Publikum und nicht bloß ein Gewissen mit idealen Forderungen zu befriedigen hatte. Er gab sich im Momente wie er am besten konnte. Aber auch der, der nur darauf ausgeht, seine Seele ganz in seine Werke zu legen, kann sich an keine Form binden, zumal heute nicht mehr, wo längst keine Form mehr besteht Ein Akt, zwei,

drei, fünf können die richtige Zahl sein, es hängt vom Umfange der Handlung ab. Es giebt für den Dramendichter, scheint mir, nur Eine Regel, das ist die, dem Schauspieler Gelegenheit zu bieten, in einen Strom sich steigernder Gefühle hinein zu kommen. Der Rest hängt von des Dichters persönlicher Begabung ab.

Alfieri's Ideal, eine Art spartanischer Gesetzgebung für die Tragödie, ist nichts als ein individueller Versuch, Formen in die Poesie einzuführen und ihrer Unbeständigkeit ein Ende zu machen, wie die Communisten das fluctuirende Schicksal der Völker in ihren Phalanstères gefangen zu halten hofften. Hätte er sich jemals von der Stimmung eines mächtigen Publikums getragen gefühlt und seinen Ehrgeiz auf den nächsten frischen Wiesen zur Weide führen dürfen, statt sich resignirt und einsam auf eine blühende Zukunft zu vertrösten, so hätte er gewiß seine Ansichten gelindert und dem Geiste des Tages geopfert was ihm zum Opfer fallen muß. So aber ist seine Form strenge eingehalten überall. Trübes Licht fällt auf seine Gestalten, ein monotoner Dialog enthüllt ihre Gedanken, und ein despotisches Geschick reißt die Fäden ab am Ende der Tragödie. Mirra's Mutter hatte die Venus beleidigt und diese dafür die Tochter mit dem Wahnsinne gestraft, an dem sie untergeht. Danach müßte die Königin eher als Mirra die tragische Person sein. Die ganze Idee ist heidnisch, Eins mit der der antiken Tragödie, welche eine Familie voraussetzt, die den Göttern gegenüber als ein Individuum dasteht. Beleidigt eines ihrer Mitglieder den Himmel, so sind sie alle schuldig und müssen untergehen, wie der ganze Körper von Kopf bis zu den Füßen für den Mord vernichtet wird, den die eine Hand nur verübte. Nach solchen Prämissen ist Mirra's Unterliegen gerechtfertigt, nach unserem Gefühl nimmermehr. Wir stehen Jeder für sich der höchsten Gerechtigkeit gegenüber; eigene Schuld nicht einmal und wäre es

die ungeheuerste, schließt die Nothwendigkeit rettungslosen Unterganges für uns in sich, geschweige denn fremde. Wo bei den Alten der Zwang des Schicksals zu Boden schlägt ohne Wiedererhebung, da beginnt bei uns die Macht des eigenen Willens, dem selbst das Schicksal sich fügen muß. In diesem Sinne ist uns die Tragödie Mirra fremd, wie uns die alten Tragödien fremd sind. Wie hoch steht aber diese Auffassung des Schicksals über der einst durch das Werner'sche Stück zur Mode gemachten Benutzung der finstern Mächte, die man als zufällige despotische Laune da anbrachte, wo den allerwillkürlichsten Ereignissen durch eine im Hintergrund lauernde mystische Nothwendigkeit Berechtigung verschafft werden sollte. Bei Alfieri ist das Schicksal wirklich die finstere Gewalt, welche die tragischen großen Thaten hervorruft, durch die die menschliche Natur das Aeußerste ihrer Kräfte anzuspannen gezwungen wird, bis auf die vergeblichen Kämpfe ein Untergang folgt, der uns die Wahrheit an's Herz legt, daß mit den Göttern nicht zu streiten sei. Eine solche Macht hat mit den Kleinigkeiten menschlicher Verhältnisse nichts zu schaffen.

Im ersten Akte der Tragödie sehen wir Mirra noch nicht auftreten. Es sind nur zwei Scenen; die Verse die gewöhnlichen versi bianchi, nach denen sich einst das englische Versmaaß bildete, dem wir endlich unsere reimlosen Jamben verdanken. Die Königin Cecri und Mirra's Amme Euriklea eröffnen die Scene. Die Amme beschwört ihre Gebieterin, die Vermählung ihrer Tochter mit dem Prinzen Pereo, deren festgesetzter Tag gekommen ist, hinauszuschieben, denn die Furcht allein vor dieser Verbindung könne den unerklärlich traurigen Zustand Mirra's herbeigeführt haben. Die Königin erwidert, ihre Tochter habe ihren zukünftigen Gemahl aus eigener Wahl erlesen, und was nun ihr Herz so unruhig mache, sei nichts als eine natürliche Bangigkeit. Euriklea widerspricht. Mirra liebe freilich keinen Andern, aber Liebe sei es überhaupt

nicht was sie beängstige, ein tiefer liegendes, unausgesprochenes Leiden müsse an ihrem Zustande Schuld sein. Schon ehe sie Pereo sich verlobt, habe das in ihr gelegen und die heutige Vermählung würde ihr Tod sein. Cecri in Verzweiflung weiß keine Auskunft und wendet sich betend an die Göttin, unter deren Schutz das Reich ihres Gemahls steht.

Die Amme ist gegangen, der König Ciniro tritt auf. Er wisse nun Alles, Euriklea habe es ihm gestehen müssen. Sein Kind sei ihm mehr werth als diese Verbindung; er wolle sie lösen. Um ihretwillen sei er zu jedem Opfer bereit. Die Königin solle zu Mirra gehen, und diese, ohne Furcht ihm zu mißfallen, die Wahrheit eingestehen. Er selbst wolle von Pereo zu erfahren suchen, ob er sich von Mirra geliebt glaube. Mit diesen Entschlüssen trennen sich beide.

Es sind nur 250 Verse. Nicht eine Sylbe könnte man streichen als überflüssig. Einen Auszug geben, hieße fast einen Auszug des Auszugs machen. Die Sprache entbehrt allen Schmuckes; die Personen reden einfach und beinahe bürgerlich vernünftig. Sie bleiben diesem Charakter auch durchweg getreu, und ich kann nicht begreifen, wie man von so vielen Seiten der Tragödie den Vorwurf von Unnatur machen konnte. Eine ungeheure Leidenschaft, ein junges, unschuldiges Mädchen wie eine Krankheit befallend, die sie sich selbst zum Abscheu macht und keinen menschlichen Vertrauten duldet: daß dergleichen sich in furchtbarer Weise äußern müsse, wer wird das nicht erwarten? Der Verlauf dieser Dinge ist vielmehr ein so naturgemäßer, daß ich Jeden, der in eigener Erfahrung Scenen der Verzweiflung erlebt hat, fragen möchte, ob ihm diese nicht bei weitem unnatürlicher vorkommen, wenn er sie mit dem hier Geschehenen vergleicht? In der Tragödie ist es nur e i n Gefühl, das den Sturm hervorbringt; es wird immer e i n e Richtung innegehalten, in welcher das wider-

strebende Fahrzeug fortgerissen wird; im gewöhnlichen Leben jedoch ist das eben die schrecklichste Erfahrung, daß bei den tiefsten Erschütterungen die kleinlichen Nebengedanken niemals ganz und gar zu Boden sinken, (nur sehr edle Naturen machen eine Ausnahme) und daß sie auf so grausam ironische Weise hörbar mit das Wort führen. Da würde der nichts als Unnatur zu sehen glauben, der es nicht erlebte. Deshalb widerstrebt es auch auf so unversöhnliche Weise der Kunst, das Wirkliche darzustellen, und wo dies der Geschicklichkeit gelang, macht es schaudern statt mit menschlicher Rührung zu ergreifen.

Ueberhaupt, Männer wie Alfieri sind nicht unnatürlich. Weniger verständlich werden oft bedeutende, aber in einseitigen Gedankenströmungen befangene Männer. Wo so viel Wahrheitsdrang, solche Charakterfestigkeit sich mit so ernsthafter Verfolgung hoher Zwecke vereinigt, bedenken wir uns billig, ehe wir einen Vorwurf erheben, welchen die Schwäche allein zu verdienen pflegt. Unnatur ist eine Maske, hinter der sich Unfähigkeit verbirgt. Verlegenheit, die keck auftritt, Kälte, die sich in warmen Worten giebt, Dummheit, die den Mantel tiefen Bedenkens umhängt, Talentlosigkeit, welche sich hinter mystischen Phrasen wohl versteckt glaubt, comödienhafte Intriguen mit Charakteren in tragischem Aufzuge, das sind unnatürliche Dinge. Aber wenn wir den König Lear betrachten, wo Wahnsinn und Blut die Scene erfüllen, so ist das nur der Ausbruch unbändiger Naturen, welche das künstlerische Maaß an vielen Stellen fast überschreiten, Unnatur ist es niemals. Die Mirra, rein künstlerisch genommen, ist im Gegentheil beinahe zu einfach, zu natürlich, nicht anders als die übrigen Tragödien Alfieri's.

Durch den Titel des Stücks im Allgemeinen über seinen Inhalt unterrichtet, haben wir im ersten Akte erfahren, daß Mirra, um ihre verbrecherische Leidenschaft zu ersticken, den Entschluß, sich zu vermählen, gefaßt hat, daß der

Tag der Feierlichkeit gekommen ist, und daß sie nun, statt ihre Kraft fest zusammen zu halten, immer weniger ihren Wahnsinn zu überwinden Macht besitzt. Den zweiten Aufzug eröffnet die erwartete Unterredung des Königs mit Pereo, welcher eingesteht, daß ihn seine Verlobte kalt und mit Zurückhaltung behandle. Edelmüthig setzt auch er seine Wünsche denen Mirra's nach und will es von ihr selbst abhängen lassen, ob er zurücktreten solle. Ciniro sieht seine Tochter kommen und geht, um die beiden allein zu lassen.

Sie tritt auf, ihr erster Blick eilt ihrem davon gehenden Vater nach.

Ei con Pereo mi lascia! . . . Oh rio cimento!
Vieppiù il cor mi si squarcia —

So ruft sie schmerzlich aus und schreitet langsam die Bühne hinab. Pereo redet sie an. Er beschreibt ihr eigenes Benehmen und dringt in sie, sich ihm zu entdecken. Was sie verlange, werde er thun; sie solle sagen, ob sie ihn verabscheue. Ruhig sucht sie seine Bewegung zu beschwichtigen. „O Prinz, deine Liebe zu mir malt dir zu groß und zu heftig was ich leide, deine aufgeregte Phantasie drängt dich über die Grenzen hinaus dessen was wahr ist. Welche Sprache führst du so plötzlich? Was bedeuten deine Worte? Unerwartete Dinge sagst du mir, keine, die ich gern höre, mehr noch, keine, die begründet sind. Was kann ich dir erwidern? Heute sollen wir vermählt werden, ich bin bereit zu erfüllen was ich gelobte, und der, den ich mir erwählte, zweifelt an mir? Wahr ist es, daß ich vielleicht nicht froh erscheine, nicht so sehr als ich wohl sein müßte, da ich einen solchen Gemahl erlange wie dich; aber manchmal ist die Traurigkeit eine Mitgift der Natur, und wer sie in sich trägt, vermag nicht gut sie zu erklären. Manchmal verdoppelt sie hartnäckiges Fragen, ohne dennoch ihre Quelle zu ergründen."

Sie redet sanft. Einmal lächelt sie gleichgültig, da wo

sie sagt, daß Traurigkeit wohl manchmal Natur sei; man fühlt, sie möchte ihn überreden, daß er sie nicht mehr mit seinen Fragen quäle. Sie willigt in alle seine Wünsche, aber nicht, um glücklich zu werden, oder um ihn glücklich zu machen, sie denkt nur, wie sie ihrem Unheil entfliehe; was liegt ihr an dem, was Pereo von ihr denkt?

Er aber durchschaut diese Absicht, ihn nur zu beschwichtigen, die Frage zu umgehen statt Sicherheit zu gewähren. Lieben könne sie ihn nicht, antwortete er; daß sie ihn liebe, dies zu bewirken, besitze er die Macht nicht, wohl aber stehe es bei ihm, zu verhindern, daß sie ihn verachte. Er sehe es wohl, sie wolle sich losmachen von ihm, aber die Scham, treulos zu erscheinen, halte sie zurück, das einzugestehen was wahr sei. Er aber werde es nicht dulden. Ihrem Irrthum solle sie nicht zum Opfer fallen. Er wolle ihr zeigen, daß er doch vielleicht ihrer Liebe würdig gewesen sei, denn er verweigere es, jetzt ihre Hand anzunehmen.

Das erregt sie, es wird ihr bange vor dem, was eintritt wenn sie in ihres Vaters Hause bleibe, und sie wendet Alles an, sich den Gemahl zu erhalten, der sie allein retten kann. „Warum macht es dir Freude," ruft sie, „mich zur Verzweiflung zu bringen?" — Wie sie fröhlich sein könne, fragt sie ihn, wenn er so auf sie verzichte? Ob das nicht an ihrer Trauer Schuld sein könne, daß sie ihre Eltern verlassen müsse, in ein fremdes Land gehe und ihre Heimath wechsle? Sie schwört ihm, es gereue sie nicht, ihm anzugehören. An ihm sei es, sie nur desto mehr zu lieben deshalb, sie nicht an ihre Traurigkeit zu erinnern. Ob er glaube, daß sie ihn nicht zu schätzen wisse? Niemals würde sie einen andern Gatten wählen. Sie denkt dabei an ihren Vater. „Heute," sagt sie, „werden wir verbunden, heute noch besteigen wir das Fahrzeug und verlassen auf ewige Zeiten mein Vaterland."

„Was sagst du?" ruft Pereo staunend aus; „wie wechseln

deine Gefühle so plötzlich? So große Trauer erweckt es in dir, dein Vaterland und deine Eltern zu verlassen, und nun so rasch dich losreißend, willst du —?"

Sie unterbricht ihn. Gewaltsam hatte sie sich in diesen Entschluß hinein gestürzt, von dem sie Rettung hoffte, dann, mitten in ihrer Fassung, ihrer Stärke fällt ihr ein, von wem sie sich trennen soll; die unglückselige Leidenschaft überwältigt alle Verstellung. „Ja!" schreit sie schmerzlich auf, „ich will es! . . . auf ewig ihn verlassen — um zu sterben — vor Sehnsucht!"

Pereo hört erschreckt diesen Ausbruch ihrer tiefsten Gefühle. „Dein Schmerz hat dich verrathen," ruft er aus, „aber ich schwöre dir, niemals werde ich das Werkzeug sein, das dir den Tod giebt!"

Rasch aber neue Kraft gewinnend, will Mirra ihn dennoch wieder beruhigen. Sie sei nun gefaßt; sie werde den Abschied ertragen. — „Nein!" antwortet er fest, „ich bin die einzige Ursache deines Leidens: wie ich hier stehe, lasse ich deine Eltern wissen, daß ich auf deine Hand Verzicht leiste!"

Vergebens sucht sie ihn zu halten. Euriklea kommt; in ihre Arme wirft sie sich verzweiflungsvoll. Die Amme dringt in sie, sich ihr anzuvertrauen. Sie will es, aber es ist ihr unmöglich. Jammernd verlangt sie von ihr den Tod. „Wohlan!" ruft sie endlich, „willst du meine Bitte nicht gewähren und soll ich hier nicht sterben, so wirst du bald aus Epirus die Botschaft vernehmen, daß ich meinen letzten Seufzer ausgehaucht habe. Jetzt glaubt die Amme sicher zu sehen, daß die Vermählung wirklich das Furchtbare sei, das sie erschreckt, aber Mirra beschwört sie, Alles seinen Gang gehen zu lassen. Sie möge nicht so genau nehmen was sie gesagt, es tröste sie schon, vor ihr rückhaltslos ihrem Schmerze sich hingeben zu dürfen, sie sei getröstet, sie wolle zum Altar gehen und den Abschied überwinden, welcher ihr allein so schrecklich erschienen wäre.

Dies der Inhalt des zweiten Aktes. Jeder Satz, jeder Schrei fand im Spiel der Ristori seine Bewegung und seinen Ausdruck. Der Kampf zwischen dem unsäglichen Verlangen, sich auszusprechen, und der Scheu, welche die Worte immer wieder erstickt, das Unterliegen und sich Vergessen, und dann wieder der Versuch, auf der Stelle zu beschönigen was die Verzweiflung herauspreßte — das darzustellen bleibt für Jeden, der der Aufgabe nicht völlig gewachsen ist, eine unmögliche Sache. Ist darum aber diese Scene weniger tief empfunden weil nur ein Genie sie zur Anschauung bringen kann? Wird der Zuschauer deshalb weniger erschüttert, weil ihn etwa die Reflexion störte, daß nur diese einzige Frau vielleicht einen solchen Conflikt aufzufassen und würdig wiederzugeben verstand? Gewiß, in den Händen mancher, selbst ausgezeichneten Schauspielerin würde diese Scene gräulich, unsinnig, unwahr geworden sein; ja, den meisten Lesern, deren Phantasie bei der Lektüre nicht zu ergänzen weiß, was bei jeder dramatischen Dichtung ergänzt werden muß: das Spiel, die unaufhörliche Begleitung der Worte durch Handlung, muß freilich der Gedanke aufsteigen, es sei unmöglich dergleichen zu spielen. Da es nun aber möglich war, und so schön, so rührend, soll da nun mit Gewalt so geschlossen werden, als hätte die Ristori durch ihr herrliches Spiel eine abgeschmackte, unnatürliche Arbeit genießbar gemacht? Nein, sie hat nichts gegeben, was nicht in dem Stücke lag, aber sie allein fand es und so konnte sie allein es darstellen. Wäre dem anders, so würde gerade durch ihre unübertreffliche Leistung die Schwäche der Dichtung erst recht zu Tage gekommen sein. Wem aber Leidenschaft überhaupt Unnatur ist, wer höchstens weinerlich gerührt werden oder in Ironie gerathen kann, für den sind solche Dichtungen nicht geschaffen. Ein brennender Vulkan ist nicht dazu da, um einen Topf mit Essen daran zu kochen, ein Ofen in der Stubenecke wärmt ein paar kalte Hände besser als alle

Gluthen der Sonne, die hinabsinkt, und eine Laterne in der Hand zeigt oft besser den Weg als die Millionen Sterne, die so unnütz vom Himmel leuchten. Ein Stern aber, der durch zerrissene Wolken leuchtet, kann dem Auge, das thränenvoll hinaufblickt, tröstender sein als aller Glanz der Erde, in dem es sich einsam sieht. Alfieri kann zu einfach, zu wenig überraschend in den Wendungen, zu arm an Schmuck der Rede sein; aber was gehörte dazu, um nur die Idee einer solchen Scene zu fassen und sie dann nicht noch als unmöglich zurückzuweisen! Ein unschuldiges, unerfahrenes Herz, belastet von einem furchtbaren Gedanken, von dem es fühlt, daß er es langsam vernichten wird, und das dem einzigen Wesen, dem es sich vertrauen dürfte, dennoch nicht vertraut aus Abscheu, nur dem Gedanken Worte zu geben!

Im folgenden Akte versuchen Cecri und Ciniro Mirra zum Reden zu bringen. Man fühlt, wie sie sich schon ängstlicher windet. Ihr Vater redet ihr liebreich zu, sie will ehrerbietig sein und nennt ihn Herr und König. Vorwurfsvoll zärtlich fragt Ciniro sie, ob er nicht ihr Vater sei, warum sie sich ihm nicht anvertraue? Sie weicht aus, nach dieser Seite, nach jener, es lockt sie unwillkürlich zu ihm, aber sobald sie es gewahr wird, schaudert sie zurück. Weinend liegt sie in ihrer Mutter Armen, lehnt die Stirn auf ihre Schulter und verspricht noch einmal heilig, vollbringen zu wollen was ihre Eltern verlangen. Sie geht, die beiden bleiben allein. Cecri gesteht ihrem Gemahl, wie sie fürchte, daß Mirra's Leiden eine Rache der beleidigten Göttin sei, welche sie im Stolz auf ihrer Tochter Schönheit gering geachtet habe. Sie hoffen auf die Zukunft. Pereo tritt zu ihnen und vernimmt freudig aus ihrem Munde, daß Mirra die Seinige werden wolle.

Die erste Scene dieses Aktes ist die erste, in welcher das Spiel der Ristori wahrhaft fesselnd wird. Ihre Mimik erhebt

sich zu solchem Ausdruck, daß sie fast allein den Inhalt der Worte verständlich machen würde. Wie spricht sie aber ihre schöne Sprache! wie rein, wie deutlich, wie wohlklingend, auch im wildesten Affecte! Kein Wort geht verloren, nachschreibend könnte man das Stück wiederherstellen wie es gedruckt steht. Auch die übrigen Mitglieder der Truppe bestreben sich, so zu sprechen. Bei allem Eifer, ihre Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen, lassen sie stets dem Worte des Dichters den höchsten Rang. Ohne dies ist eine Tragödie nicht denkbar. Wo die Verse zur Conversation herabgewürdigt werden, muß die Würde, der Reiz und die dichterische Kraft der Sprache verloren gehen. Dieser Grundsatz war bei Goethe's und Schiller's Leitung des Weimaraner Theaters maaßgebend. Bei uns ist aber heute diese Achtung vor dem Worte des Dichters so sehr verschwunden, daß nicht nur das nicht Behagende ohne weiteres ausgelassen wird, sondern, wenn man auch dies übersehen wollte, der Rest durch Versetzung und Austausch der Worte häufig eine Gestalt gewinnt, welche mit dem Texte nicht viel Aehnliches hat.

Zur Zeit, als die französische Tragödie noch in voller Blüthe stand, war in dieser Hinsicht das Gehör des Publikums so geschärft und so feinfühlend, daß eine geringe Veränderung, ja nur die falsche Betonung eines einzelnen Wortes bemerkt und gerügt ward. Wie damals Rollen studirt wurden, darüber erstaunt man, wenn man einzelne Züge mitgetheilt findet. Als Lekain bereits der erste Schauspieler Frankreichs war, schrieb Voltaire, dessen Unterweisungen er seine ganze Laufbahn verdankte, die Tragödie l'Orphelin de la Chine, und theilte ihm darin die Rolle des Gengischan zu. Lekain studirt sie auf das Sorgfältigste ein. Um seiner Sache ganz gewiß zu sein, reist er nach Ferney. Die Vorlesung wird anberaumt. Voltaire hört ihn an und wird so entrüstet, daß er (wenn ich mich recht erinnere) *) Lekain mitten im Lesen

*) Siehe Lekain's Memoiren.

unterbricht und den Saal verläßt. Er verweigert sogar, den Schauspieler nur zu sehen, und dieser ist nach einigen Tagen im Begriff, tiefbetrübt wieder abzureisen, als im letzten Momente der große Mann sich zu capituliren geneigt zeigt. Nun erklärt er ihm die Rolle, wie er sie gedacht hatte, und Lekain gesteht bewunderungsvoll ein, daß er sie jetzt erst begreifen gelernt habe. Und das geschah ihm, als er längst mehr als die ersten Stufen seines Ruhmes hinter sich hatte. Wie man heute vielleicht noch Opern einstudirt, wo jeder Ton der Mühe werth ist, so mühevoll suchte man beim gesprochenen Schauspiel damals den Beifall der Kenner zu erreichen. Es ist nicht leichter, gut zu reden, als gut zu singen, jenes aber so sehr heute bei uns vernachlässigt, daß man es zu den Seltenheiten zählen muß.

Die Nationalität mag zum Theil daran Schuld sein. Es wohnt den romanischen Völkern ein Wohlgefallen am bloßen Klange ihrer Sprache inne, welches wir nicht in solchem Grade theilen. Diesem Mangel verdanken wir vielleicht, daß wir den Betrug leichter merken, wo Gedankenlosigkeit sich in prahlende oder süße Worte kleidet. Wir besitzen nur wenige Dichtungen, in denen die Harmonie des Ausdruckes völlig der des Gedankens entspräche. Gefühl, Leidenschaft allein, das bloße Feuer genügt jenen Völkern, wo wir noch unbefriedigt auch das zu sehen verlangen, was von den Flammen beleuchtet wird! So scheinen uns die Verse Corneille's und Racine's, die Alfieri's und Anderer inhaltsleer, lauter Sterne am schwarzen Himmel, die weder leuchten noch Wärme geben. Wir legen die Gluth dessen, der sie ausspricht, nicht unwillkürlich hinein. Sie geben nur das Centrum, wir verlangen auch die Strahlen. Das macht bei uns erst den Dichter, daß er unendliche Strahlen giebt und die Sonne nur ahnen läßt, in der sie alle zusammentreffen. Ihr Licht ist uns zu farblos grell, jene aber ertragen sie. Ein Bild, ein Vergleich, ein Gedanke, der uns erst entzündet, wird ihnen im Gegentheil zu erkältender, ab-

lenkender Reflexion. Deshalb erschienen den französischen Tragikern die italiänischen Concetti der alten Schule, welche Shakespeare nachahmte und nach ihm jetzt alle Dichter mit germanischem Blute in den Adern kaum entbehren können, so unerträglich, daß der leiseste Verfall in diese Manier ein Vorwurf war. Unsere Poesie ist die des Geheimnisses, sie wendet sich an die Jugend, die die Dinge noch nicht ausspricht, schüchtern die Blicke auf das lenkend, was sie ahnt, aber niemals erfahren hat.

So dichtete Alfieri nicht. Seine Natur gestattete ihm nicht, eine Sache anders als beim rechten Namen zu nennen. Wenn irgend etwas bei ihm zur Manier ward, so ist es die ängstliche Sorgfalt, sich nicht zu schonen, nichts zu umschreiben oder im einseitig vortheilhaften Lichte darzustellen. Während aber bei Rousseau die Selbstanklage zu einer Art Genuß wird und sich ein wenig mit den süßen Tropfen des Hochmuths beträufelt, mit denen so mancher seine Reue und Zerknirschung zu wohlschmeckenden Gerichten appretirt, hat Alfieri's Art, über seine Irrthümer zu reden, etwas von der pedantischen Weise, mit welcher Lehrer manchmal die Entwicklung ihrer Zöglinge darlegen. Er ist kalt dabei. Er bespricht seine Laufbahn wie ein zu hohen Würden erhobener Mann sein ehemaliges Dasein bis zum Punkte seiner Erhöhung darstellen würde, milde, wahr und als beträfe es einen Andern. Alfieri ging innerlich stets bergan; so war jede Stufe der Vergangenheit ein überwundener Standpunkt. Byron gleicht er darin, daß er den höchsten Respect vor sich selbst und zugleich den Zwang einer Demuth empfindet, von der sich überragende Naturen nicht losmachen können. Beide finden für dieses Gefühl den rechten Ausdruck nicht. Sie waren unabhängig in jeder Weise, dünkten sich als alte Edelleute in gleichem Range mit den Erhabensten und verachteten das reale Publikum, wo sie mit ihm in Collision kamen; vor einem idealen aber beugten sie

sich, ohne es leider jemals zu finden. Auch darin liegt der Grund von Alfieri's vornehmer, abgerissener Art, sich zu geben. Von den Thränen aber, die er plötzlich vergießen mußte als er Mirra's Geständniß im Ovid las, davon läßt die Ristori eine Ahnung in uns aufsteigen, wenn sie seine Verse spricht:

> Sì; pienamente in calmo ormai tornata,
> Cara Euriclea, mi vedi, e lieta, quasi,
> Del mio certo partire.

Mit diesen Worten der Königstochter beginnt der vierte Akt. Ruhig und siegesmuthig tritt sie auf, um mit Pereo zum Altare zu gehen. Die Amme will kaum an diese Sinnesänderung glauben. Sie fängt an zu klagen, daß sie nicht einmal Mirra begleiten dürfe; warum sie so hart zurückgestoßen werde? Pereo tritt zu ihnen. Mirra empfängt ihn fast zärtlich. Es erscheinen die Priester, und ein Chor von Knaben und Mädchen zieht auf. Der König und die Königin kommen, die Ceremonie nimmt ihren Anfang. Mitten unter den Gesängen und Gebeten aber ergreift der alte Wahnsinn das Mädchen. Die Amme bemerkt es zuerst, dann die Königin. Die Gesänge dauern dort. Plötzlich erträgt es die Gequälte nicht länger und unterbricht die heilige Handlung. Wahnsinnig schreit sie auf, alle Furien und Erinnyen fühlt sie in ihrem Busen lebendig, und als die Menge sie umringt, fragt sie jammernd, ob sie schon vermählt sei? „Du bist es nicht", ruft Pereo, „und niemals wird das geschehen!" Er geht. Die Andern verlassen sie gleichfalls. Mirra steht zuletzt mit ihrer Mutter allein auf der Bühne, während auch Ciniro im Streit zwischen Zorn und Mitleid gegangen ist.

Es ist ihr unmöglich, auf die liebevolle Zurede der Mutter zu antworten, wie sie sollte. Scham und Verzweiflung schließen ihr Herz zu und, was der Dichter wie die Darstellerin beide gleich meisterhaft durchfühlen lassen, eine unbewußte Eifersucht erfüllt sie! Sie kann ihrer Mutter nicht in die Augen blicken.

Sie verlangt den Tod von ihr. „Eher würde ich mich selbst tödten", ruft die Frau, „ehe ich das thäte! Dein Leben will ich bewachen, so lange in mir noch Leben ist!" Dieser Gedanke, ihre Mutter, deren bloßer Anblick ihr die furchtbarsten Gewissensqualen bereitet, an sich geheftet zu sehen, bringt Mirra zum Aeußersten. „Wachen über meinem Leben willst du? daß ich dich vor mir sehe, täglich und zu jeder Stunde? du ewig vor meinen Augen? — Ach, eher sollen meine Augen in ewige Finsterniß begraben sein — mit den eigenen Händen will ich sie mir aus den Höhlen reißen!"

Die Königin schaudert zurück. „Ich also bin dir verhaßt?" fragt sie. — Was hätte eine Schauspielerin wie die Ristori in diese Frage legen können! — „Jä du", schreit die andere auf, „du, die erste, einzige, unaufhörliche Ursache meiner Leiden, die mich vernichtet!" — Aber nur ein Blick auf ihre Mutter, die im jammervollsten Schrecken dasteht, und sie fühlt, welch ein Verbrechen ihre Worte waren. Rührend bittet sie um Verzeihung und wirft sich, erschöpft in Thränen ausbrechend, in die Arme, die sich ihr entgegenstrecken.

Dieser Schluß ist außerordentlich schön. Alfieri glaubt den Zug vertheidigen zu müssen, daß Mirra sich sogar gegen ihre Mutter wendet und einen Augenblick in ihr nur die Nebenbuhlerin sieht. „Ich war lange zweifelhaft", sagt er, „ob diese Stelle bleiben dürfe, allein ich konnte nicht anders. Jedermann wird fühlen, wie nicht Mirra in diesem Momente, sondern die furchtbare Macht aus ihr spricht, der sie verfallen ist." Dieser Vertheidigung bedurfte es nicht. Die Wahrheit der Wendung ist handgreiflich. Die Liebe ihrer Mutter ist ein so grausamer Vorwurf für sie, daß sie, nur um seine Qual abzuschütteln, sich zwingt, in der Königin die Ursache ihres Unglücks zu erblicken. Kaum aber sind ihr die Worte entflohen, deren Echo auf der Stelle zu ihr zurückkehrt, so wird sie wieder zu dem armen gemarterten Kinde, das hülflos bei

der Schutz sucht, die es eben noch von sich stieß. Mir scheint die Scene sehr großartig, und sie muß es wohl sein, da sie nach den erschütternden Auftritten während der Vermählung in voller Kraft eine Steigerung des tragischen Effectes ist. Der Umschwung am Ende rührt zu Thränen, weil er so unglaublich wahr und aus den tiefsten Gefühlen des Herzens gewebt ist.

Alles jedoch übertrifft der letzte Akt, welcher nur eine einzige Scene enthält, in welcher Mirra ihrem Vater allein gegenüber, von ihm gedrängt, daß kein Entrinnen mehr möglich ist, endlich die Ursache ihrer Leiden entdeckt und sich dann mit eigener Hand das Herz durchsticht. — Wie Ciniro dasteht und ihr das Leben ruhigen Glückes beschreibt, das sie an ihres Gatten Seite gefunden hätte; wie sie ihn anhört, träumerisches Lächeln ihre Züge überfliegt, weil sie unwillkürlich an die Stelle des Verlobten den Geliebten setzt; wie sie dann wieder erwacht, vor den ausgebreiteten Armen ihres Vaters zurückbebt; wie er in sie dringt, zornig wird, wie ihr endlich die Worte nicht mehr zwischen den Lippen haften wollen und das Geständniß herannaht, die letzten Wellen dann über ihr zusammenschlagen und sie in die Tiefe sinkt, das ist so tragisch gedichtet, so erschütternd dargestellt, daß kein Menschenherz sich dem gewaltigen Eindrucke entziehen kann.

Mit vorgebeugtem Haupte, die Arme den Schleier krampfhaft vor der Brust zusammenhaltend, die Schultern hinaufgezogen und mit gedrückten Knien flieht sie vor dem Könige. Er folgt ihr, er drängt sie, schon hat er eine Ahnung dessen, was sie gestehen wird — „Oh madre mia felice!“ spricht sie, „almen concesso a lei sara — — di morire — — al tuo fianco!“ da wird es ihm klar. — „Empia, tu forse —?“ ruft er. Es bleibt eine Frage. Kein Geständniß von ihren reinen Lippen: sie reißt ihm den Dolch aus dem Gürtel und stößt ihn mit beiden Händen sich in die Seite. —

Bis zu diesen letzten Momenten machte sich die geringere Begabung des Darstellers des Ciniro nicht so sehr fühlbar. Hätte auf Mirra's letzte Reden aber eine Stimme geantwortet, ebenbürtig der ihrigen, so hätte das die Wirkung auf eine Höhe bringen müssen, welche diesen Schluß der Tragödie zu einer dramatischen Leistung machte, über die schwerlich etwas hinausgeht. Und hätte Alfieri das erlebt, zu welchen Werken würde es ihn vielleicht begeistert haben!

Es ist ein Genuß, die eigenen Gedanken aus fremdem Munde zu vernehmen, ein Genuß, so hoch, wie es tief demüthigend sein kann, das, was im Feuer gedichtet und im Geiste ergreifend gesehen ward, matt und unverstanden vorübergleiten zu sehen wie leere Phrasen. Nur das Ausgezeichnete gehört in den Bereich der Kunst, alles Andere, selbst das Lobenswerthe, Erträgliche in den des Handwerks. Handwerksmäßig dargestellt sind die Tragödien Alfieri's eine Unmöglichkeit. —

Des Dichters isolirte Stellung in der Litteratur ist keine vereinzelte. Der Verkehr der europäischen Völker war auch in den vergangenen Zeiten (und es sind erst wenige Jahre verflossen, seitdem diese ihren Abschluß fanden) ein so lebhafter, daß eine bedeutende Erscheinung in Kunst und Wissenschaft ihrem Erfolge nach nicht bloß auf das Land beschränkt war, dessen Forderungen sie in erster Linie zu genügen strebte. Heute aber wirkt jeder wahre, ächte Gedanke, wo er auch auftauche, fast augenblicklich nach allen Seiten, ja selbst mittelmäßiges fliegt über den ganzen Erdkreis, um der unersättlichen Neugier zu dienen. Manche Erscheinungen aber sind der Art, daß sie gleichsam verschleiert bleiben, und offen daliegend vor Aller Augen unbemerkt scheinen, als fehlten sie. Es ist, als besäße die Welt die rechte Akustik nicht für sie. Der Ton verklingt oder wird falsch zurückgeworfen.

Ich bemerkte das mit Staunen zuerst bei Cornelius' letzten Cartons, deren Gedanken zu mächtig sind, um sich zu einem

Reizmittel für das gewöhnliche Interesse des Tages verbrauchen zu lassen. Die große Menge eilt an ihnen vorüber. Es sind keine Einzelnheiten da, die man bequem überschauen und bewundern könnte. Es sind untheilbare, große Gedanken. Es fehlt der richtige Instinct, die Mitte zwischen Nähe und Weite zu finden, welche allein den Standpunkt giebt, von dem aus solche Werke betrachtet werden müssen.

Ohne hier die beiden Männer zu vergleichen, komme ich zum letzten Mal auf Alfieri zurück. Es liegt in seinen Dichtungen eine Größe des Charakters, eine Leidenschaft, eine dramatische Organisation, die gewiß einst so allgemein erkannt werden, wie Alles, was bedeutend und schön ist. Sein Denkmal steht zu Florenz in derselben Kirche, in welcher Michelangelo begraben liegt. Eine würdige Nachbarschaft für den Dichter und keine unwürdige für den Bildhauer, der so einsam war und so gewaltige Werke geschaffen hat.

Hamlet's Charakter

1875.

Untersuchungen über den Charakter Hamlet's werden bei uns als etwas so Natürliches betrachtet, daß neue Bücher dieses Inhaltes Niemanden in Verwunderung setzen. Das Thema erscheint unerschöpflich. Hamlet erweckt in denen, die sich einmal näher mit ihm beschäftigt haben, eine Art Familiengefühl: man glaubt, wie für einen verstorbenen Verwandten, dessen Ehre zu retten sei, für ihn eintreten zu müssen. Werder's kürzlich in Druck herausgekommene Universitätsvorlesungen über Hamlet legen recht Zeugniß für diese Erfahrung ab*). Hier finden wir alle Urtheile neu zusammengetragen und discutirt. Werder berücksichtigt auf das Sorgfältigste jede Meinung und erwägt ihr Anrecht auf Gültigkeit. Man sieht, wie jeder Kritiker mit dem Herzen dabei ist. Die Wärme, mit der Goethe die Vertheidigung des armen Prinzen übernahm, ist auf seine Nachfolger übergegangen, und wo Streit entstand, fühlt man, daß nicht Rechthaberei, sondern warmes, menschliches Interesse an der Person Hamlet's den Eifer hervorrief.

Sei es gestattet, die Dinge einmal von ganz anderer Seite anzusehen.

---

*) Vorlesungen über Hamlet gehalten an der Universität zu Berlin von Karl Werder. Berlin, 1875, Verlag von Wilhelm Hertz.

Wenn wir die aus den Anfängen Shakespeare's stammenden Dramen mit denen seiner reiferen Jahre vergleichen, so ergiebt sich, daß er in späterer Zeit complicirtere Charaktere zur Darstellung wählt und daß er sie mit feineren Mitteln und in feineren Nüancen behandelt. Der Scenenbau ist in seinen früheren Stücken mehr schematisch, man sieht das Vorbild der italiänischen Bühne deutlicher durchleuchten. Die Charaktere sind nicht so scharf in Contrast gebracht, mit wenigen, brennenden Farben gemalt und geben dem Zuschauer keine Räthsel auf. Das Publikum ist immer mit im Geheimniß und verfolgt den Fortgang der Entwicklung mit Leichtigkeit. In den späteren Stücken ist oft nicht so klar, wo der geistige Hauptaccent liege, was der Dichter eigentlich gewollt habe. Die dämonische Mischung von Gut und Böse wird in den Charakteren zuweilen eine so feine, daß man zwischen Haß und Bewunderung, Sympathie und Antipathie, Verständniß und Zweifel in ein Schwanken geräth, welches bis zum Abschlusse des Dramas und darüber hinaus anhält. Shakespeare muthet dem Gefühl des Zuschauers oft wunderbare Uebergänge zu: und gelingt es ihm auch, uns dazu zu bewegen, so stehen wir doch mehr als einmal erstaunt vor seinen Werken da und fragen, was denn eigentlich mit uns vorgegangen sei. Die stärkste Probe dieser seiner Macht hat Shakespeare im Hamlet geliefert. Hier scheint keine noch so genaue Betrachtung uns über die Hauptperson aufklären zu können. Goethe hatte in seiner Jugend den Charakter so überzeugend entwickelt, wie glatt ausgekämmtes Haar lag er völlig entwirrt und auseinandergefädelt vor uns, und doch nennt Goethe im Alter, wo er einmal auf das Werk zurückkommt, das Drama ein, man möge sagen, was man wolle, auf der Seele lastendes, düsteres Problem. Es hatte sich ihm, nachdem er seine kritische Arbeit bei Shakespeare's Drama absolvirt zu haben schien, ein in der Seele zurückgebliebener,

unerklärter Rest allmälig bemerklich gemacht, dem mit keiner dechiffrirenden Kritik beizukommen war. Was Werder heute anbelangt, so glaubt er im Reinen zu sein. Allein der scharfe Widerspruch, zu dem er Vielen gegenüber, deren Annahmen er zurückweist, sich für genöthigt hält, zeigt schon, daß ihm nicht jeder Leser zugestehen werde, es seien alle Probleme aus dem Stücke hinweg erklärt worden. —

Die bisherigen Arbeiten über Hamlet, soviel sie mir bekannt sind, haben das Gemeinsame, daß Hamlet in ihnen als ein in sich beschlossenes Individuum betrachtet wird, dessen Natur und Lebensthätigkeit auch über das hinaus, was auf der Bühne zur Erscheinung kommt, im Zusammenhange zu erwägen sei. Wenn Goethe's Homunculus der schöpferischen Arbeit eines Stümpers seinen Ursprung verdankt, der aus den edelsten Ingredienzien ein unmögliches Individuum destillirte, so repräsentirt Hamlet das völlig gelungene Experiment. Shakespeare hat einen wirklichen Menschen auf die Welt gesetzt, eine Art Ergänzung der göttlichen Schöpfung, denn noch nie und nirgends ist ein Wesen beobachtet worden, das mit diesem Hamlet aus der gleichen Form gekommen wäre. Hamlet ist da, bewegt sich und lebt. Er hat für sich einzustehen. Seine Beurtheiler nehmen mit ihm selbst und den übrigen Mitspielenden Verhöre vor. Wer in diesem Drama auch nur mit ein paar Worten über die Bühne ging, ist immer Jemand, der dabei war, und wird ausgefragt. Jede dieser Nebenpersonen hat für die Commentatoren der Tragödie ihr eigenes gelebtes Leben und ihre eigne Meinung über Hamlet, die herausgebracht werden muß. Wir gewinnen so den Anblick eines umfangreichen Processes, innerhalb dessen von verschiedenen Criminalisten verschiedenen Zeugen geringeres oder stärkeres Gewicht beigelegt wird. Rosencrantz und Güldenstern z. B. werden von einigen Seiten als ganz besonders wichtige Leute betrachtet, deren Geheimnisse herauszubringen seien und

deren schließlicher Untergang sehr ins Gewicht fällt. Jeder Kritiker constituirt sich als Präsident eines idealen Gerichtshofes, der nach bestem Gewissen zu inquiriren und gerechtes Urtheil zu finden sucht.

Nun, die Schiffe welche Hamlet nach England führen sollten, sind schließlich doch nur durch Shakespeare's Phantasie geschwommen, und das Echo um Helsingör hat niemals den Kanonendonner wirklich zurückgeworfen, mit dem König Claudius sein Trinkgelage verherrlichte. Und all der Kummer der Hamlet's Herz beschwerte, hat nie in Wahrheit ein menschliches Herz bewegt, es sei denn das des Theaterdichters Shakespeare, welcher, wenn sein Held Hamlet und die übrigen Dramatis personae auf die Bühne gebracht wurden, hier gewiß eben so genau gewußt hat was er darstellen sollte und was seine Schauspieler darstellen sollten, als bei den andern Dramen. Shakespeare kannte sicher sein Parterre bis auf die letzte Faser. Ihm erschien nicht der arme Dänenprinz in einer Nacht — wie diesem selber der Geist des Vaters auf der Terrasse — flüsterte ihm die Geheimnisse seines Leidens ins Ohr und machte ihn zu seinem poetischen Historiographen und Testamentsvollstrecker. Sondern Shakespeare, aus Bestandtheilen die niemals Jemand erfahren wird, sammelte den Thon zu der Gestalt Hamlet's, begann sie zu modelliren, arbeitete sie deutlicher und deutlicher heraus, in Stunden, in Nächten, an Tagen, von denen wiederum Niemand wissen kann, und endlich stand das Werk lebendig da, so wie er es wollte. Wir ahnen nicht, wie dieser Proceß sich vollzog. Goethe hat uns mitgetheilt, wie es bei seinen Arbeiten hier und da herging: das Ganze des Werkes stand ihm im ersten Momente rein und abgeschlossen vor der Seele; hinterher aber, oft durch Jahrzehnte hindurch in langen Zwischenräumen, offenbarte sich das Einzelne nachträglich wieder, und manches nicht ohne schwere, wiederholte Arbeit. Shakespeare hat uns nicht dar-

über verrathen. Wir wissen überhaupt nicht, wie er arbeitete. Allein das dürfen wir nicht nur seinen übrigen Dramen, sondern auch der besonderen Natur der Bühnendichtung an sich entnehmen, daß der Dichter hier mit sorgsamer Berechnung aller Effecte vorgegangen sein muß und daß er vor der Aufführung seinen Schauspielern die genauesten Instructionen gegeben haben wird. Und deshalb: enthält sein Werk Widersprüche, die unauflösbar scheinen, so sind diese nicht zufällig hineingekommen, sondern Shakespeare wollte, daß sie darin seien und setzte sie mit Bedacht in Scene. Der Dichter hat gewußt, wie Alles zusammenhing. Denn anzunehmen ist schwerlich, Shakespeare habe zuletzt staunend vor seiner eigenen Schöpfung gestanden, welche Geheimnisse enthielt, zu denen er selber den Schlüssel nicht besaß. Ihm war die Oekonomie des Planes ganz geläufig. Er wußte, an welchen Stellen er die Dinge sichtbar spielen und an welchen er sie nur erzählen ließ. Er wußte, wie sich die Handlung schrittweise enthüllte, und er berechnete, was der Zuschauer Angesichts ihrer empfinden könnte. Er wußte auch, daß sein Publikum nicht hinterher mit dem Buche in der Hand sich Rechenschaft geben oder ihm abfordern werde, denn seine Dramen waren für die Lectüre nicht eingerichtet, sondern daß der beabsichtigte Eindruck sofort von der Bühne herab zu bewirken sei. Und deshalb erscheint mir als der beste Weg, um ein Verständniß dessen zu gewinnen, was von Shakespeare im Hamlet gewollt worden ist, Schritt vor Schritt zu fragen, wie der Stand der Dinge sich von der Bühne herab vor dem Publikum gestalten mußte.

Der erste Akt beginnt mit dem Gespräche der Edelleute über das Erscheinen des Geistes. Hamlet ist weder zugegen, noch fällt eine Aeußerung über seinen Charakter; ohne weiteren Zusatz wird er als derjenige erwähnt, dem von der Erscheinung nothwendiger Weise Kunde gegeben werden müsse. Für den

Zuschauer ist durch diese Scene nur festgestellt, daß der Geist des alten Hamlet zu den Mitspielern im Stücke gehören soll. Der Geist existirt wirklich, geht um und erfüllt einige einfache Soldaten mit Schrecken und böser Vorahnung.

In der zweiten Scene tritt Hamlet auf. Er weiß noch nichts vom Geiste. Der Verlust des Vaters und die rasche Heirath der Mutter lasten auf ihm; allein kein Zweifel: so natürlich diese Gefühle sind, so will Shakespeare uns beim ersten Anblicke des Prinzen gleich merken lassen, es werde diese Trauer von ihm in besonders auffälliger Weise empfunden und zur Schau getragen. Der Dichter legt das Gewicht dieses Schmerzes vor unseren Augen nur als hinzukommende Beschwerung zu anderen Lasten, welche aus Hamlet's eigener Natur ihm von Anfang an mitgegeben waren. Sofort ein Doppelsinn in Hamlet's ersten Worten: er habe zuviel Sonne, Schein gelte nichts vor ihm. Es konnte das auf seinen besonderen Fall, ebensogut aber nur im Allgemeinen auf ihn gehen. Der Zuschauer empfängt das Gefühl, als wisse der Prinz aus Instinct bereits um die Verbrechen seiner Mutter und seines Stiefvaters und wolle das andeuten. Man fängt an zu fürchten, wenn eine irritirte Natur wie die Hamlet's mit der Erscheinung des todten Königs in Berührung komme, so könne das eine vielleicht allzu starke Erschütterung zur Folge haben. Horatio giebt dem Prinzen vorläufig jetzt darüber Nachricht und die Art wie Hamlet sie empfängt, muß die bange Erwartung vermehren, mit der das Publikum sein Zusammentreffen mit dem todten Könige erwartet.

Dieser Scene sieht man mit Spannung entgegen. Shakespeare läßt jedoch, ehe er uns soweit führt, ein retardirendes Element eintreten. Laertes und Ophelia werden vorgeführt, jedoch in bloßem Gespräche. Man fühlt, diese Personen sind dazu bestimmt, im Hintergrunde zu bleiben. Die Absicht, durch einen Gegensatz die Eigenthümlichkeit der Hauptperson

schärfer hervortreten zu lassen, ist klar. Laertes ist der vollendete junge Edelmann, der gesund und rein im Leben drinstehend, das Leben selber nur als eine Kette äußerer Begebenheiten nimmt, bei denen mit sicherem Blicke Gut und Böse herauszufinden, Hauptsache bleibt. Er hat weder „zuviel Sonne," noch ist ein solcher Ueberfluß später bei ihm zu befürchten. Seinen Mann stehen wo es nöthig ist, übrigens sich um das nicht kümmern, was uns nichts angeht. Ein Charakter wie Laertes, in Hamlet's Verhältnisse gestellt, hätte Geist Geist sein lassen, seiner Mutter rasche Heirath bedenklich gefunden ohne es sich aber je merken zu lassen, seinen frischen Stiefvater scharf im Auge behalten, aber all dessen Höflichkeit mit Dank angenommen und übrigens mit klugem Schweigen, aber gutem Muthe erwartet, was der nächste Tag bringen werde. In unwillkürlichem Vergleiche muß dem Zuschauer jetzt klar werden, daß es Hamlet in ähnlichem Maaße nicht gegeben sei, sich zu bemeistern und eine Auswahl zwischen dem zu treffen was man zu sagen und zu verschweigen habe. In Ophelia dagegen sehen wir eine Variation des weiblichen Typus, welcher Shakespeare's besonderes entzückendes Eigenthum ist. Zart, willenlos, liebend und liebebedürftig, ein Schmetterling mit zu großen Flügeln um im Sturme des Schicksals aus eigener Kraft eigene Richtung zu halten. Eine zart duftende Deutsche wilde Rose von nur vier Blättern, welche abfallen kaum daß sie berührt werden. Von Hamlet's Liebe zu ihr ist nun die Rede, wieder ohne daß auf Besonderheiten seiner Natur angespielt würde. Aber der Zuschauer ahnt dunkel, daß dieses armen Geschöpfes Schicksal an das Hamlet's gebunden sei und daß sie ihm ins Verderben folgen müsse. Neben diesen beiden, um sie doch wieder in voller Idealität leuchten zu lassen, Polonius, dessen Charakter meist von der besonderen Natur des Schauspielers, dem die Rolle anvertraut ist, abhängen wird. Der schwatzhafte nutzlos vor-

sichtige Alte war auf der Bühne Shakespeare's eine hergebrachte Figur, die in Polonius kaum besondere Localfärbung empfängt.

Nun folgt die Scene der Begegnung Hamlet's mit dem Geiste. Einstweilen nimmt die Handlung unser Interesse so sehr in Anspruch, daß der Zuschauer zu keinen Reflectionen Athem behält. Kaum aber ist damit der erste Akt geschlossen,*) so springt die Frage auf: hat der Prinz am Verstande Einbuße erlitten, wie sein Benehmen deutlich zeigt, oder ist seine Narrheit nur angenommene Maske, wie er ausdrücklich ausspricht? Ist es bloße Maske, warum sie jetzt schon den Freunden gegenüber vornehmen? Diese unzusammenhängenden Reden wenigstens also, durch welche die Freunde erschreckt werden, waren natürliches Product der momentanen Erregung? Sollte Shakespeare nicht gewußt und gewollt haben, daß dieser Widerspruch verwirrend wirken mußte? Ohne Zweifel hat er die Frage sowohl, als die Möglichkeit einer doppelten Antwort darauf mit aller Kunst herbeigeführt.

Die ersten Worte Hamlet's waren, er habe zuviel Sonne. Schon als das Publikum das vernahm, war eine nothwendige Gedankenoperation, dieses Zuviel an Sonne könne vielleicht auch etwas unter dem Schädel wenn nicht verbrannt so doch angesengt haben. Nun im Verkehr mit dem Geiste ist der Zuschauer Zeuge dieser furchtbaren Leidenschaft, dann fallen wirre unzusammenhängende Reden gegen die Genossen, dann die Bitte, ihn nicht zu verrathen wenn künftig sein Wesen seltsam erscheinen dürfte, und endlich, ohne dem Zuschauer

*) Es wird behauptet, Shakespeare's Stücke seien ohne Akteintheilung und ohne Unterbrechung im Zusammenhange fortgespielt worden. Die Art der frühsten Ausgaben, in welchen der Text ohne angedeutete Pausen gegeben wird, könnte zu dieser Annahme verführen, wenn nicht die gesammte Natur der Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts widerspräche. Man hatte eine sehr markirte Akteintheilung.

irgend einen Anhalt zu geben, wie die Dinge gemeint seien, Hamlet's Abschiedsrede, deren abfallender matter Ton etwas mehr als Erschöpfung andeutet.

Diese Elemente mußten ein Interesse an Hamlet erwecken, welches die Zuschauer überraschte, denn keine andere Gestalt der englischen Bühne hatte bis dahin eine solche Mischung von Neugier und Theilnahme erregt. Und so sah man dem zweiten Akte gewiß mit all der Spannung entgegen, welche Shakespeare mit so außerordentlichen Mitteln herbeigeführt hatte.

Eine gleichgültige Scene leitet den zweiten Akt ein. Laertes wird von seinem Vater mit guten Lehren entlassen. Shakespeare benutzt Laertes abermals, um beim Zuschauer die natürliche Stimmung des gesunden Menschenverstandes herzustellen. Dem Publikum wurde damit eingeschärft, der Dichter wisse sehr wohl, wie der vernünftige Durchschnittsmensch sich im Leben zu benehmen habe, man dürfe sich ihm anvertrauen, es werde den Zuschauern nicht zugemuthet werden, Unsinn für Sinn anzunehmen. Durch dieses Mittel völlig rein vorbereitet sieht man nun Ophelia auftreten und hört den Bericht ihrer Begegnung mit Hamlet.

Er packt mein Handgelenk und so mich haltend,
So lang sein Arm war, von sich, fährt er über
Die Augen mit der andern Hand und prüft
Mein Antlitz, wie ein Maler. Blieb so stehen,
Und endlich — meinen Arm zum Zittern bringend —
Und dreimal — so — die Stirne auf und nieder
Bewegend seufzt er! Jammervoll, als wär' es
Sein letzter Seufzer — ließ mich plötzlich los,
Und, stets die Augen starr auf mich gelenkt,
Ging er und fand den Weg aus meiner Thüre
Als braucht' er nicht zu sehn wohin er ginge.
Und so — den letzten Blick auf mich gerichtet, —
Verließ er mich.

Welche Vorstellungen muß das hervorrufen?

Weder Polonius noch Ophelia war der Gedanke gekommen, Hamlet spiele Comödie bei dieser Scene, und ich möchte

wissen, ob irgend Einer unter den Zuschauern, der unbefangen dem Verlauf der Dinge folgte, andere Meinung hegte. Jeder mußte urtheilen, Hamlet sei durch die Mittheilung des Geistes so erschüttert worden, daß er an Ophelia zuerst, die sein Theuerstes war, zu zweifeln begann. Das brauchte ja noch kein Wahnsinn zu sein, sondern begreifliche, höchste Niedergeschlagenheit. Hätte der Dichter gewollt, man solle in dieser Scene nur die gleichsam erste Verstellungsproduction Hamlet's erblicken, so würde er darüber irgendwie einen Wink gegeben haben. Wenn Shakespeare's Gestalten Pläne hegen, von deren Verständniß das Verständniß des Stückes abhängt, so läßt er uns nie einen Augenblick im Zweifel. Claudius unterrichtet uns stets auf das Offenherzigste über die schlechte Meinung, die er von sich selber hegt, sowie über die bösen Pläne, mit denen er Hamlet zu beseitigen sucht. Bei Ophelia's Erzählung mußte jeder Zuhörer urtheilen, Hamlet sei ihr gegenüber aus innerer Erregung in ein so seltsames Wesen verfallen, nicht aber, er habe Ophelia die Idee beibringen wollen, daß er den Verstand verloren habe.

Sofort aber wird diese Anschauung der Dinge vom Dichter selbst wieder aufgehoben, und zwar durch die schon einmal angewandte Berechnung einer beim Publikum unwillkürlich eintretenden Oppositionsstimmung: Polonius redet in der nun folgenden Scene dem Könige und der Königin ein, Hamlet sei aus Liebe zu Ophelia verrückt geworden. Daß diese Albernheit ein Irrthum sei, weiß Jedermann im Hause aber, und dieses Besserwissen wird in solchem Maaße productiv, daß unsere Meinung, ohne daß man sich klar zu werden braucht auf welchem Wege, zu Gunsten Hamlet's abermals umschlagen muß. Hamlet also ist doch nicht wahnsinnig, er hat seine Pläne: König und Königin werden es schon inne werden!

Man rechnet ja so wenig im Theater. Man erinnert sich kaum des eben Geschehenen, noch urtheilt man über das was

gerade vor unsern Augen geschieht, hinaus: der Zuschauer hängt an dem was er sieht, und ist so davon eingenommen, daß er sich ohne Vorsicht zu den größten Verbrechen gegen die Logik hinreißen läßt. Hamlet für irrsinnig zu halten, sofort dennoch wieder an bloße Verstellung zu glauben, dann doch wieder Irrsinn anzunehmen, und in diesem Wechsel, dahin oder dorthin, befangen zu bleiben, ist nichts was ein Dichter wie Shakespeare einem empfänglichen Publicum nicht zumuthen durfte. Er befiehlt und seine Theaterbesucher folgen ihm gehorsam wie Kinder, die er abwechselnd mit einem Märchen zum Lachen und zum Weinen bringt.

Endlich sehen wir in diesem Akte Hamlet selbst auftreten und es folgt das Gespräch, in welchem er Polonius zum Narren hält. Beim Zuschauer fängt das Gefühl sich jetzt zu regen an, daß der Prinz, welcher Wehe darüber schrie, daß er berufen sei, die Welt wieder in ihre Angeln zu heben, doch endlich etwas thun möge. Immer nur geistreiche Conversationen ohne rechtes Ziel. Eine andere Meinung fängt überhaupt an Platz zu greifen: man geräth auf die Idee, es solle uns gezeigt werden, daß Hamlet in seinem wirklichen oder verstellten Wahnsinne, gleichviel, klüger sei als die ganze übrige Gesellschaft, und wir lassen uns die Scene wie eine Art Lustspielscene gefallen. Shakespeare theilte seinen „Narren" ja hergebrachter Weise das Vorrecht zu, in thörichter Fassung die tiefste Weisheit vorzubringen. Das Erscheinen der beiden Hofleute, bei fortgesetztem Wechsel zugespitzter Reden, unterhält diese Stimmung. Wir sind so durchaus davon überzeugt, Hamlet sei der allein gescheute unter lauter beschränkten Köpfen, daß uns seine Art, Alle zum Besten zu haben, zum größten Amusement gereicht, und Polonius' Wiederauftreten uns in dieser Richtung völlig fest macht. Das Eintreten der ankommenden Schauspieler erhöht unsere Stimmung endlich derart, daß wir uns ganz in bekanntem Fahrwasser glauben.

Ein fester Plan Hamlet's liegt vor. Die Schauspieler sollen mit ihrer Darstellung des Mordes von Gonzaga die entscheidende Probe vornehmen. Hamlet — diese Hoffnung steigt leise auf — wird den König sodann beseitigen, auf irgend eine Weise wird Alles gut und das Stück endigt mit Bestrafung der Uebelthäter und allseitiger Befriedigung.

Da jedoch schließt Hamlet's Monolog den Akt in unvorhergesehener Weise.

Jeder Zuschauer mußte der Meinung sein, Hamlet habe das, wenn auch gefährliche doch rechte Mittel erwählt, durch Aufführung eines Stückes welches eine Parodie der von seiner Mutter und Claudius verübten Verbrechen enthielt, hinter die Wahrheit zu kommen, und erwartet ungeduldig den Ausgang; als der Prinz jetzt über sich selbst mit einer Reihe Anschuldigungen herfällt, die nicht am Platze sind. Er wirft sich vor, nicht sofort zugeschlagen zu haben, und zwar in einer breiten Ausführlichkeit die Dinge ausmalend, daß man fühlt, er finde einen traurigen Genuß in solchen Betrachtungen. Er ereifert sich bis zur höchsten Leidenschaft. Es sind Stellen in diesem Monologe, die ihn als willenloses Opfer einer ihn peinigenden Phantasie zeigen. Wozu das jetzt? Endlich kommt er auf den Plan zurück, den König zu prüfen. Wozu dieser lange Umweg wieder zum Ausgangspunkte? Vorher aber hat Hamlet sich selber Schwachheit und Melancholie vorgeworfen und zwar sind die betreffenden Verse fast seine letzten Worte vor dem Fallen des Vorhanges.

Dem Publikum ist jetzt abermals zum Nachdenken Raum gegeben. Ueber der Begebenheit, die nach dem ersten Aufzuge das Interesse hauptsächlich fesselte, nimmt Hamlet's Person, ganz für sich betrachtet, die allgemeine Theilnahme in Anspruch. Man möchte mehr von ihm erfahren. Jede Scene zeigt ihn anders. Unter dem Eindrucke seiner letzten Rede

aber macht sich ein neues Element der Beurtheilung geltend. Ist dieser Mann überhaupt fähig, etwas zu thun? Jemand, der von sich selbst sagt, daß er schwach und melancholisch sei? Die im ersten Akte nur aufblitzende Idee fängt an festen Platz zu greifen: Hamlet sei durch innere Vorherbestimmung dem Verderben geweiht, und was er jetzt erleben müsse, bilde nur den zufälligen Anstoß seines Unterganges. Nach dem ersten Akte hegte man noch die Erwartung einer blutigen, prompten Rache, nach dem zweiten erwartet man schon nichts mehr Rationelles, sondern macht sich auf Unheil gefaßt. Die Hoffnung, daß Hamlet als energischer selbstthätiger Mensch der Mittelpunkt einer von ihm kraftvoll geleiteten Action werden könne, hat einen starken Stoß erlitten. Ob das Publikum zu dieser Empfindung berechtigt gewesen sei, ob einzelne klarer sehende Leute im Parterre anders geurtheilt haben mögen, ob die Lectüre des Stückes ein andres Urtheil herbeiführen müsse, soll hier nicht untersucht, sondern nur die Stimmung des Durchschnittspublikums in Betracht gezogen werden, auf welche Shakespeare als Bühnendichter Rücksicht zu nehmen gezwungen war.

Der dritte Akt bringt gleich Hamlet's Wahnsinn aufs Tapet. Der König will Rosencrantz' und Güldenstern's Meinung darüber vernehmen. Das eintretende kurze Gespräch resümirt des Prinzen bisheriges Betragen, reizt uns aber zu keiner eigenen Entscheidung, da von der Bühne herab selbst nichts Entscheidendes ausgesprochen wird. Zwar spricht der eine von ihnen beiden von Hamlet's „crafty madness“ seinem „schlauen Wahnwitz“, allein sosehr nebenbei, daß kaum ein Accent auf die Worte fällt. Man zweifelt nicht, man ist sich nur nicht klar über die Ursache des Wahnsinns. Hamlet soll nun Ophelia begegnen und ihr Gespräch vom Könige belauscht werden. Hamlet erscheint. Sein weltberühmter Monolog „To be or not to be“ tritt an dieser Stelle ein.

Sein, oder Nichtsein? Wer giebt Antwort? Ist es
Edler, des unverschämten Schicksals Schläge
Still hinzunehmen, oder, sich erhebend
Zum Widerstand, die Waffen in der Hand
Einfach ein Ende machen? Sterben — schlafen?
Was mehr? Die tausend Stöße der Natur,
Den Herzensjammer, unser ew'ges Erbtheil,
Einschläfern? Nichts als eine fromme Bitte
Um Auflösung und Ende? — Sterben — Schlafen?
Schlafen — vielleicht auch träumen! Ah, da steckt's!
Denn was im Todesschlaf für Träume kämen,
Das hält die Hand zurück und der Gedanke
Läßt unser Elend langsam mit uns altern.
Denn wer erlitte all die Unterdrückung,
Die Schmach, betrogne Liebe, Rechtsverweigerung,
Beamtenhochmuth, duldenden Verdienstes
Verachtung während impotente Frechheit
Sich breit macht — wenn uns eine Handbewegung
Hoch über all dies Elend ruhig machte!
Wer, unter seines Lebens Bürde keuchend,
Ertrüge diese Last — wenn nicht die Scheu
Vor etwas nach dem Tode uns erfüllte?
Das Land, noch unentdeckt, von dessen Küsten
Kein Reisender zurückkam — unser Wille
Sinkt nieder und wir schleppen was wir kennen
Geduldig fort, statt uns zu dem zu flüchten
Was wir nicht kennen. So macht das Gewissen
Zum Feigling einen Jeden. Und so wird
Die blühende Farbe eines frischgeborenen
Entschlusses bleich gemacht durch Ueberlegung,
Und große Unternehmungen zerschmelzen
In Nichts! Still! o! die reizende Ophelia!

Man beachte wohl die Allgemeinheit dieser Betrachtungen. Es ist der Inhalt aller menschlichen Lebenserfahrung, die in ruhigen Sätzen sich vor uns abrollt. Nur ein ruhiger, klarer Geist höchsten Ranges kann so mit sich selbst reden. Und deshalb, man ist gefesselt durch die Schönheit dieser Verse, verliert aber ganz den Faden: ist dieses Selbstgespräch nur die Abspiegelung erwägenden Nachdenkens, das Hamlet vor dem entscheidenden Momente der Prüfung des Königs durch

die Schauspieler überrascht, oder giebt er hier dem Zwange nach, mit einem Male seine Energie zu verlieren, um sich, als Lösung aller Fragen, lieber selbst zu morden? Sind das Gedanken, die, mächtiger als er selber, nur ihr Spiel mit ihm treiben? Eben erst, am Schlusse des vorigen Aktes, hat er die langen Erörterungen gegen sich selbst vorgenommen und ist zum Resultate gelangt, frisch handeln zu wollen, und schon beginnt er von neuem zu philosophiren. Dem Zuschauer kehrt ins Gedächtniß zurück, daß bereits der erste Monolog dieser Art: „O schmölze dieses allzufeste Fleisch“ zu einer Zeit von Hamlet gehalten worden war, wo seine äußere Lage ein derartiges Verzweifeln am Leben noch nicht nothwendig erscheinen ließ. Tief ergriffen jedoch von der Wahrheit seiner Gedanken und der Schönheit der Worte in die sie gekleidet sind, suchen wir die Erbauung, mit der wir Hamlet's Monologe folgten, irgendwie mit der Ungeduld zu vereinen, die uns dies ewige Abwarten und die mangelnde Energie einflößt. Die Idee muß jetzt aufsteigen, Hamlet's Individualität sei eine ganz besondere. Die Absicht des Dichters sei weniger, die Intrigue des Dramas regelrecht zu entwickeln, als uns durch die Vorführung eines seltsamen, geistreichen Menschen den höchsten Genuß zu bereiten. Hamlet verdient keine Vorwürfe, sondern Studium. Dem Verderben aber ist er geweiht Denn wer so philosophirt, dessen Lebenskraft scheint von der Gedankenfeile bereits so sehr angegriffen, daß zum Handeln, auch bei den einfachsten, günstigsten Lebensverhältnissen, die innere Kraft fehlte.

Und so kehrt, unabhängig von dem Verbrechen der Eltern, von der Geistererscheinung, und von den Racheplänen Hamlet's, von ganz anderer Seite in die Seele des Zuschauers der Gedanke wieder ein, daß wir es in dieser Gestalt mit der Verkörperung eines längst dem Untergange preisgegebenen Gemüths zu thun haben.

Gewiß war es des Dichters Absicht, diesen Glauben jetzt zu befestigen. Hamlet's Zwiegespräch mit Ophelia sowie sein Betragen während der Aufführung der Mordcomödie sind derart thöricht, ja widerlich, daß man auf das Unterscheiden, ob wirkliche oder affectirte Narrheit die Quelle sei, verzichtet. Wozu einem Mädchen, das man liebt, so cynische Anspielungen machen? Der Schluß der Scene ist in demselben Tone gehalten. Ein einziges Wort energischen Entschlusses Horatio gegenüber würde uns beruhigen und orientiren; allein Shakespeare vermeidet es, uns auch nur mit einer leisen Andeutung aufzuklären. Wieder erscheinen Rosencrantz, Güldenstern und Polonius, und die geistreiche vernünftignärrische Spielerei mit Worten und Gedanken wird weitergetrieben. Shakespeare bedurfte dies, denn jetzt kommt einer seiner schönsten Effecte.

Hamlet wird zur Königin gefordert.

Er steht seiner Mutter so ganz als voller energischer Mann gegenüber, daß unsere früheren Zweifel an seiner Kraft und Energie und Verstandesklarheit in nichts auffliegen.

Wir verstehen plötzlich wieder Alles und bilden uns ein, überhaupt niemals im Unklaren gewesen zu sein. Zuerst die Berathung des Königs mit den Hofleuten: bei Hamlet liege ein tieferer Grund seines seltsamen Benehmens vor als bloße Narrheit. Damit sind wir von Herzen einverstanden. Wir erleben sodann die wunderbare Scene, wie der König im Gebete daliegt und Hamlet ihn zu tödten Bedenken trägt. Auch dies zu billigen. Endlich steht er der Mutter gegenüber. Schöner, kräftiger, verständiger, berechtigter in ihrer Leidenschaft konnte keine Rede gedacht werden als die von Hamlet's Lippen jetzt. Unsere Bewunderung folgt seinen Worten, wir glauben tief in seine und seiner Mutter Seele zu blicken und erwarten einen dem entsprechenden Fortgang der Handlung — da, gerade, wo wir dessen ganz sicher zu sein glauben, abermals ein Wechsel. Mit Gewalt werden wir vom Dichter

wieder auf die andere Seite geschleudert. Der Geist erscheint. Wie aber? Nur Hamlet seiner ansichtig diesmal! Die Mutter weiß nicht, warum seine Haare sich sträuben und zu wem er in die leere Luft hinein verhandelt. Und der Zuschauer, obgleich auch er das Gespenst erblickt, steht plötzlich auf Seiten der Mutter! Die Erscheinung, die im ersten Akte so zweifellos glaubwürdig gewesen war, schwindet dadurch, daß die Königin jetzt nur die leere Luft sieht, obgleich wir selber das Gespenst miterblicken und reden hören, zu einem Gehirnphantome Hamlet's zusammen.

Weh, er ist wahnsinnig! ruft die Königin aus und wir mit ihr. Wir sind gezwungen dazu. Ohne uns irgend daran zu erinnern, daß Horatio und Bernardo, an denen kein Fäserchen Narrheit zu entdecken war, den todten König erblickt hatten, urtheilen wir jetzt: nur Hamlet sieht das Gespenst, nur ein krankes Hirn sieht Geister. Hamlet selber spricht der Mutter gegenüber jetzt aus, sein Wahnsinn sei nur ein künstlicher: wir überhören es. Shakespeare zeigt hier, was er wagen durfte.

Der Ausgang der Scene, die nach dem Morde des Polonius und nach den tödtlichen Vorwürfen gegen die Königin endlich wie in nichts verläuft, setzt uns kaum mehr in Erstaunen. Es ist das natürliche Zusammensinken nach einem Fieberparoxismus. Es würde uns nicht wundern, wenn Hamlet an dem Leichname des Polonius stehend eine lange Rede über todte alte Männer hielte oder dergleichen. Nach dem sonderbaren Ende der Scene mit der Königin dankt der Zuschauer mit seinen eigenen Erwartungen ab.

Man will nun gar nicht mehr entscheiden, wie es mit Hamlet bestellt sei, sondern ergiebt sich in die Laune des Dichters. Die eigentliche Intrigue ist erledigt, der Umschwung mit seinen Folgen vorüber. Mit dem vierten Akte tritt die epische Führung des Stückes ein. Die Dichtung geht in

großen Schritten vorwärts. Sie bringt von jetzt an nur noch Ueberraschungen, nichts was sich ahnen ließe. Wir sehen den Wechsel des Lichtes, in welchem Hamlet gezeigt wird, immer greller eintreten. Uns aber trotzdem auch jetzt noch in der Ungewißheit über Hamlet's Zurechnungsfähigkeit hin- und herzulenken, ist des Dichters Absicht, und es gelingt ihm sein Vorhaben wie früher.

Im Anfang des vierten Aktes berathen König und Königin. Sobald letztere Hamlet als einen kranken Geisterseher darstellen will, erinnert sich das Publikum, in vollem Widerspruche zu dem eben ganz anders operirenden Gefühle, den Geist des alten Königs im Beginn des Stückes ja leibhaftig gesehen zu haben, und ist innerlich anderer Ansicht. Rosencrantz und Gülbenstern stellen Hamlet darauf des ermordeten Polonius wegen zur Rede und er antwortet so sehr als ein Wahnsinniger, daß wir, ohne weiteres gelehrig, wieder auf die andere Seite umschlagend, dem Prinzen nur deshalb den Mord nachsehen, weil er nicht wußte was er that. Wir gehen nicht einmal so weit, ihn etwa freizusprechen, weil er berechtigt gewesen zu sein schien, den König hinter der Tapete zu vermuthen, der sein Leben ja tausendfach verwirkt hatte, sondern wir sagen viel kürzer: Hamlet erstach den Alten weil ihm sein Dämon plötzlich den Gedanken durchs Hirn jagte, zuzustoßen. Nun die Reise nach England. Wir bedauern Hamlet, aber wir sind längst überzeugt, daß es irgendwie doch mit ihm zu Ende gehen müsse. Hamlet's retardirender Monolog nach der Begegnung mit Fortinbras klingt uns darauf hin sogar ganz verständlich. Er schließt sich den vorhergehenden Selbstmord- und Vorwurfsmonologen an, denen er auch darin ähnlich ist, daß die Gelegenheit zu dem leidenschaftlichen Selbstgespräche wiederum zufällig vom Zaune gebrochen wird und daß die große Aufwallung gar keine Folge hat. Alle diese Vorwürfe und Betrachtungen halten wir aber

bereits längst für bloße Worte und sind überzeugt, daß Hamlet, auch wenn sich die beste Gelegenheit zum Umsturz der Dinge in Dänemark böte, sie, wie wir ihn jetzt kennen, unter irgend einem Vorwande unbenutzt vorübergehen lassen würde.

Die Art, wie Shakespeare hier das Widersprechende dicht nebeneinander stellt, läßt sich genau beobachten. Schon bei Polonius' Fall hatte das zumeist gegen Hamlet gesprochen, daß er ihn hinter der Tapete durchstach ohne ihm ins Auge zu sehen. Warum läßt Shakespeare Hamlet rufen: eine Ratte! eine Ratte! und dann den Mord vollbringen, statt ihm ein paar Worte in den Mund zu geben, durch welche der unrettbar verlorene vermeintliche König erfuhr, man habe ihn in seinem Versteck erkannt, so daß er hervortreten konnte? Warum reißt Hamlet seinen Feind und den Mörder seines Vaters nicht heraus, um ihn dann erst niederzustoßen? Dies durch den Teppich Stoßen erweckt beim Publikum, das aus thatkräftigen Leuten besteht, welche darüber, wie es bei persönlichen Affairen hergeht, ausgebreitete Erfahrung besitzen, das Gefühl, Hamlet sei es lieb gewesen, den König so zu attrapiren und ihn abzuthun ohne seine Blicke ins Auge zu empfangen. Man nimmt später vielleicht die Erinnerung an Hamlet's Zögern dem betenden Könige gegenüber hinzu und die Meinung steigt auf, Hamlet sei es hier wie dort ganz recht gewesen, einen Grund zu finden, der ihn einer That überhob. Man denkt an Schwachheit, an mangelnde Energie. Diese Empfindung überrascht uns später von neuem bei der Erzählung, wie Hamlet Rosencrantz und Güldenstern heimlich den Brief entwandte, ihn ihnen, zum Verderben umgeschrieben, wieder zusteckte, und sie beide so dem Tode überlieferte ohne sie etwas merken zu lassen. Verdient mögen sie es tausendfach haben: trotzdem liegt etwas unserem Gefühl Widerstrebendes, Mangel an Kraft Verrathendes in dem Verfahren. Und doch! In demselben Momente sehen wir den Prinzen als tapferen

Soldaten einen Corsaren entern, der Erste sein der kämpfend ins feindliche Schiff hinüberspringt, und zum Gefangenen gemacht werden. Die Vermischung von Schwachheit und Heldenthum ist nirgends mit so starken Zügen dargestellt. Shakespeare mußte aber im Verlaufe der Entwicklung mit immer schärferen Mitteln wirken.

Hamlet kehrt nach Dänemark zurück, wie ein mit der bösesten körperlichen Disposition Behafteter in eine von Cholera inficirte Stadt. Das Zerfließen seiner Existenz beschleunigt sich. Die übrigen Gestalten werden in die allgemeine Auflösung stückweise hineingerissen. Die Scene der wahnsinnigen Ophelia lenkt uns kaum mehr auf Hamlet hin. Denn wäre dieser auch jetzt selber erschienen, hätte Polonius ins Leben zurückgezaubert und Ophelia seine Hand angeboten, die arme Mädchenseele wäre nicht zu retten gewesen. Das Gefühl der allseitig hereinbrechenden Schicksalsfluthen hat den Zuschauer schon überwältigt. Unser Interesse ist von der Person Hamlet's auf die Totalität aller Personen gelenkt. Ganz Helsingör scheint in den Fundamenten zu wanken. König und Königin sogar stehen da als mitleidswerthe Opfer des Verderbens, wie Hamlet selber; ja, der aus der Fremde hereinbrechende Laertes, der Vater und Schwester rächen will, gesund, natürlich und in vollem Rechte, bekommt fast einen Anschein von egoistischer Rohheit, da die Rache von höherer Hand schon so nahe ist.

Der fünfte Akt spielt die letzten Effecte aus. Hamlet ist wieder da. Er philosophirt auf dem Kirchhofe. Wir kennen das schon: über Yorik's Schädel vergißt er sich und die Welt um sich. Mitten im brennenden Hause würde er, statt sich zu retten, das im Holzwerk fortfressende Feuer wissenschaftlich beobachten, mitten im sinkenden Schiffe Berechnungen über die Geschwindigkeit machen mit der es in die Tiefe geht.

Das Publikum hat jede Hoffnung auf eine günstige Wendung der allgemeinen Verhältnisse sowohl, als dieses Charakters längst aufgegeben. König, Königin, Fortinbras könnten todt daliegen und Hamlet vom Volke zum Könige ausgerufen werden, er würde, statt die Stufen des Thrones hinaufzusteigen, über eine Fliege philosophiren, die auf seinen goldnen Zierrathen umherspazierte. Allerdings sagt Fortinbras beim Abschlusse des Stückes, Hamlet würde, wenn er den Thron bestiegen hätte, kraftvoll regiert haben, allein diese Verse gehören als letzter Trumpf in die Kategorie jener absichtlichen Widersprüche, mit denen der Dichter ein abschließendes sicheres Urtheil unmöglich machen wollte. In der Seele des Zuschauers, da die Entscheidung zwischen Wahnsinn und Nichtwahnsinn einmal nicht gestattet werden sollte, hat sich eine über beiden Möglichkeiten stehende, die eine wie die andere umfassende Gewißheit gebildet: zerstört! Ein jammervolles Räthsel, das nicht zu lösen sein sollte.

Diesem Räthsel hatte der Dichter sein Publikum gegenüberstellen wollen. Damit war seine Aufgabe vollbracht. Er hatte symbolisch den Verlauf eines Processes gezeigt, der in England besonders häufig beobachtet zu werden pflegt: Ueberreizung des Gehirns, eigener Zweifel, ob das geistige Gleichgewicht noch vorhanden sei, Uebergang dieses Zweifels auf die Umgebung, Abwarten, Beobachtung, gewaltsame Mittel um Unheil zu verhüten, Auflösung; bei den Zurückgebliebenen aber das Gefühl eines trüben Problems, für das das entscheidende letzte Wort niemals zu finden sein wird. Hamlet's Schicksal geht Jeden so nah an, weil jeder Mensch es dankbar empfindet, vom Schicksal nicht in die Lage gebracht zu sein, den letzten, äußersten, ungewissen Vorrath seiner geistigen Kraft angreifen zu müssen. Jeder, der sich zu tief in die Fragen seiner geistigen Existenz versenkt, muß fühlen, daß er nahe an dem Abgrunde wandelt, in welchen Hamlet hinabstürzte, und

wie Viele haben einmal im Leben in diesen Abgrund nicht schaudernd hinabgesehen? —

In keinem anderen Stücke hat Shakespeare in solchem Maaße alle Mittel seiner Kunst angewandt. Die ersten Akte gehören zum Wirkungsvollsten aller dramatischen Literatur, der epische Ductus der beiden letzten darf nicht als ein Fehler angesehen werden. Wir finden die gleiche Compositionsweise bei anderen Dramen. Shakespeare wußte ohne Zweifel auch hier was er wollte. Wir sehen im Julius Caesar nur die drei ersten Akte zu den Trägern eines dramatisch durchgeführten Ereignisses gemacht, während die beiden letzten sich als ein episches Gedicht in theatralischer Form anschließen. Macbeth hat dieselbe innere Structur. Sie läßt sich auch sonst nachweisen, und wenn wir die betreffenden übrigen Dramen mit Hamlet in eine Reihe stellen, gewinnen wir einen Vergleichungspunkt für sie sämmtlich, mit dessen Erwähnung ich diese Bemerkungen abschließen will.

Das Drama verlangt eine Krise. Eine Anzahl Gestalten, jede als der ideale Träger einer oder mehrerer menschlicher Seelenkräfte vollerkennbar hingestellt, werden durch einen von höheren Schicksalsmächten gegebenen Befehl gegeneinander gehetzt. Eine Schlacht entsteht, welche bis zur Entscheidung ausgekämpft werden muß. Die geistige Befriedigung des Publikums wird dadurch erreicht, daß jede einzelne Gestalt zum Kampfe absolut berechtigt war und daß ihre Handlungsweise in allen einzelnen Momenten unseren höchsten Anforderungen entspricht.

Diese Gestalten können wenig Individuelles, Besonderes, Eigenartiges haben: sie sind gleichsam nur in menschliche Form gekleidete Principien. Was sie thun und leiden, geht weit über das hinaus was der Zuschauer selbst etwa zu erleben im Stande gewesen wäre. Antigone, Kreon, Oedipus u. s. w. lassen uns in ein Seelenleben blicken, dessen concen-

trirte Einfachheit außer aller eigenen menschlichen Erfahrung liegt. Ohne diese Einfachheit würde der unerbittlich logische Aufbau einer Tragödie nicht möglich sein, bei dem, wie bei einem mathematischen Exempel, Alles stimmen muß.

Dramen dieser Art hervorzubringen, war den Griechen und, unter den modernen Völkern, den Franzosen ein Bedürfniß. Die Dichter dieser Völker waren im Stande, mit Abstractionen in menschlicher Gestalt solche ideale Kämpfe vorzuführen, und ihr Publikum begeisterte sich daran. Den germanischen Völkern dagegen ist es überhaupt unmöglich, sobald Menschen poetisch dargestellt werden, sie anders als im Anscheine von Individualitäten zu bilden. Der Zuschauer will im Drama nicht etwas über seine Erfahrung Hinausgehendes erblicken, sondern seine Erfahrung sogar allein soll den Maaßstab für das abgeben was er auf der Bühne vor Augen sieht: Gestalten sollen auftreten, deren erste Existenzbedingung ist, daß sie Menschen wie wir seien: Charaktere, Individualitäten, freilich in besonderen Lebensverhältnissen. Wir erfassen die Idealgestalten der griechischen Kunst individueller als die griechischen Dichter und Bildhauer selber sie gedacht haben. Nicht das Einfache: das Complicirte verlangen und verstehen wir.

Solche Gestalten aber, wenn sie in Kampf gerathen, bringen die Katastrophe ihrer gesammten Entwicklung nicht in Einer Schlacht zum Austrage, sondern müssen, um beim Vergleiche zu bleiben, lange Kriege führen mit abwechselndem Auf- und Niedersinken von Glück und Unglück. Und diese Kriege werden zwar in ihrer Entstehung verursacht durch ein von höherer Hand herabgeschleudertes aufreizendes Problem: eine nothwendige Rache, eine unausweichbare Verführung (wie bei Macbeth), ein furchtbarer Anreiz zum Ausbruche des Hochmuthes (wie bei Coriolan), eine politische Verleitung zu blu-

tiger Undankbarkeit (wie bei Brutus), allein mit dem einzigen Hauptausbruche dieser ersten Ursache des Conflictes ist die Sache nicht abgethan. Im fortgesetzten Kampfe erst beginnt der Charakter sich zu enthalten, und diese Entwicklung will der germanische Zuschauer vor seinen Augen sich vollziehen sehen. Der Grieche vermochte das nur im Epos zu geben. Die Entwicklung des Achill von Stufe zu Stufe ist der Inhalt des herrlichsten epischen Gedichtes, welches je gedichtet worden ist. Der Germane stellt an das Drama die Anforderung, ihm das zu gewähren. Shakespeare, der einzige Germane, der für eine gesund nationale Bühne als Dichter gearbeitet hat, suchte diesem Verlangen nachzukommen und erfand die Verbindung von Drama und Epos, die seinem Zwecke Genüge that. Ueberall, wo er wirklich die Entfaltung einer ungeheuren Individualität zum Thema seiner Tragödien macht, beginnt er damit, in den ersten drei Akten das Drängen zur ersten großen Schlacht zu geben, in welcher der Charakter seines Helden gleichsam die tiefsten Grundzüge seines Wesens enthüllt, im vierten und fünften Aufzuge wird dann in nur dem Anscheine nach dramatisch gefaßten Scenen die langsame Fortentwicklung des Krieges, bis zum Erliegen der einen oder anderen Partei, oder bis zum Untergange aller Kämpfenden, eigentlich nur erzählt. Dies der Entwicklungsgang bei den bereits genannten Dramen, denen sich noch Timon von Athen, Lear und Richard III. anfügen lassen. Von Nachahmern Shakespeare's hat nur Goethe im Götz und Egmont diese Form aufgenommen, indem er, wie er von sich selbst sagt, in diesen beiden Stücken dem großen Meister seinen Tribut darbrachte.

Daß die bis in die kleinsten Effecte planvoll durchgeführte Darstellung Hamlet's bei Shakespeare das Resultat langjähriger Arbeit gewesen sei, dafür wäre sogar etwas wie ein Beweis beizubringen. Wir besitzen aus Shakespeare's Händen

einen früheren Hamlet, welcher noch nicht der Hamlet unserer Tragödie ist.

Der Text des Dramas, wie es uns vorliegt, ist bekanntlich der Ausgabe von 1604 entnommen. Gedruckt aber wurde jener anders lautende Hamlet Shakespeare's bereits 1603, dessen Entstehung schon vor die Mitte der neunziger, vielleicht sogar in die achtziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fällt. Dieser Druck von 1603, in nur zwei Exemplaren erhalten, seit 1825 aber oft wieder abgedruckt, ist in Deutschland durch eine Besprechung Goethe's bekannter geworden. Goethe hebt hervor, wie sehr das Drama in seiner ersten Gestalt von der späteren abweiche; allein er betont das bei weitem nicht stark genug.

Während Saxo Grammaticus, die früheste Quelle der Geschichte Hamlet's, den Prinzen als einen klugen Mann darstellte, welcher Wahnsinn heuchelt um den ihm drohenden Gefahren zu entgehen, läßt Shakespeare's erste Bearbeitung ihn vielmehr als offenbar wahnsinnig erscheinen. Suchen wir in diesem anfänglichen Versuche, Hamlet auf die Bühne zu bringen, nach den von mir oben angeführten Effecten und Gegensätzen, mit denen der Dichter in der späteren Ausgabe das Urtheil des Publikums absichtlich verwirrte, so finden wir nichts davon. All diese absichtlichen Contraste sind mit schärfer Berechnung in die spätere Form erst hineingetragen. Shakespeare scheint bei der zweiten Bearbeitung erst auf die Idee gekommen zu sein, dem Zuschauer ein ewiges Räthel aufzugeben. In diesem Sinne sind Zusätze gemacht und ist die Reihenfolge der Scenen verändert worden. Um nur Eines zu nennen: in die beiden entscheidenden Monologe Hamlet's sind erst in der Ausgabe von 1604 die Selbstmordgedanken hineingebracht. Außerdem hat das Stück auch jetzt die vom vierten Akte an eintretende epische Composition empfangen, während es in der Fassung von 1603 weit geschlossener wirkt. Am

auffallendsten war mir, zu bemerken, wie Shakespeare einige den Wahnsinn (oder besser: die Zerstörtheit) des Prinzen offen bekundende Wendungen der ersten Bearbeitung in der späteren Ausgabe dahin verändert hat, daß sie doppelsinnig werden.

Noch einige Worte über Goethe's Kritik.

Die ersten drei Akte der Tragödie stellten dar, was Goethe als das innerste Wesen Hamlet's erkannte: einen schwachen Charakter, auf dessen Schultern die Durchführung einer Rache als eine Last gelegt worden ist, die zu tragen ihnen die Kraft fehlt. Wenn Goethe sich damit begnügt, nur dies in Bezug auf Hamlet auszuführen, so müssen wir bedenken, daß ihm, seiner Zeit, nur eine sehr beschränkte Bühnenerfahrung zu Theil geworden war, während das heutige Leben solche Erfahrungen im höchsten Maaße mit sich bringt. Seitdem auch erst ist bei uns die technische Betrachtung von Dramen an Stelle der früheren getreten, welche sie nur als literarische Producte aufnahm. Goethe scheint freilich im Wilhelm Meister von praktischer Bühnenerfahrung auszugehen, allein Eins fehlte ihm sicherlich, worauf es hier vornehmlich ankam: langjährige Beobachtung des Bühneneffectes, welchen Hamlet auf den verschiedensten Theatern und in der Darstellung der Hauptrolle durch ganz verschiedene, vorzügliche Schauspieler auf große, großstädtische Parterre hervorbrachte. Am Schlusse seines Lebens dagegen hatte Goethe diese Erfahrungen reichlich eingesammelt und daher seine nachträgliche Bemerkung, daß das Werk trotz Allem ein düstres Problem bleibe.

Shakespeare also läßt Hamlet so erscheinen wie Goethe will. Dies aber ist nur sein Ausgangspunkt. Der Prinz verfällt in einen schwankenden Zustand, der sich von Wahnsinn nicht immer unterscheiden läßt; die Kunst besteht darin, den Zuschauer im Zweifel zu erhalten, ob er die feinste Klugheit oder zufällige Narrheit verkörpert vor sich sehe. Im vierten und fünften Akte wird der weitere Verfolg dramatisch berichtet:

der Charakter hat die Blüthe seiner Entwicklung überschritten und geht abwärts. Hamlet hat eine so ungeheure Erschütterung erlitten, daß er sich geistig aufzehrt. Das Uhrwerk seines Geistes, statt 24 Stunden im Tage zu laufen, läuft deren 96 oder mehr, und wenn die Zeiger zufällig zuweilen bei diesem tollen Umlaufe auf die Secunde genau die Zeit richtig angeben, so wirkt diese Richtigkeit nur um so tragischer. In derselben Art sehen wir Coriolan's Hochmuth, Brutus' zu weit getriebene politische Redlichkeit, Macbeth's brutale Herrschsucht, Timon's großartige Freigiebigkeit zu einem verzehrenden Feuer werden, das die Seelen dieser herrlich angelegten Charaktere langsam in Asche verwandelt. Bei ihnen Allen jedoch ergiebt die Rechnung am Schlusse ein klares Facit. Wir haben nichts vom Dichter mehr zu fragen, das er uns verschwiegen hätte. Seine Helden nehmen keine Geheimnisse mit sich, die zum Verständnisse ihres Handelns unentbehrlich wären. Hamlet aber sollte das, eben der Absicht des Dichters nach. Bis zu seinem Ende und drüber hinaus soll der Zuschauer die vergebliche Arbeit wiederholen, Gegensätze zu vereinen, für die es keine Vereinigung giebt. Ein completter Widerspruch ist in Hamlet verkörpert worden, und „ein vollkommener Widerspruch bleibt gleich geheimnißvoll für Kluge wie für Thoren." Mag man noch so sicher nachweisen, daß dies gewollt sei und wie es gewollt sei, als Kunstwerk wird diese Tragödie immer von neuem ihre Wirkung thun und, dem Willen ihres Dichters gemäß, räthselhaft erscheinen.

Raphael's eigene Bildnisse.

1869.

Es befindet sich auf der Münchner älteren Pinakothek, im letzten der großen Säle, ein Porträt von der Hand Raphael's, das in Bezug auf Schönheit und Aechtheit sehr verschieden beurtheilt zu werden pflegt. Ich habe die Ansicht vertheidigen hören, es sei kein Strich daran von Raphael selbst und die dargestellte Persönlichkeit habe nichts irgend Anziehendes. Letzteres gebe ich durchaus nicht zu; was die Aechtheit anlangt, so stehen auf dem Werke genug Stellen zu Tage, welche, von Uebermalung unberührt, Raphael's eigenes Machwerk erkennen lassen. Im Ganzen freilich scheinen die wichtigsten Theile eine Lage fremder Farbe empfangen zu haben und sodann stört der Firniß.

Dies jedoch hindert nicht, die Schönheit und das eigenthümliche Wesen des Gemäldes bis auf einen gewissen Grad unbefangen zu genießen. So ist die Wange, auf welche das volle Licht fällt (da der Kopf stark nach rechts gewandt ist, während die Beleuchtung ziemlich schneidend von der andern Seite herüberfliegt) ein herrlicher unberührter Theil des Antlitzes. Hier sieht man sanfte, blonde, hinter das Ohr gestrichene Locken tief auf die Schulter, den nackten Hals entlang, niedersinken; wirklich, langsam sich zu entrollen scheinen

sie. Vor dem Ohre, nach der Wange zu, dagegen ein leicht-beginnender Ansatz von Backenbart. Den Scheitel bedeckt ein tiefschwarzes Barett. Die mit einem Theile des Nackens vortretende Schulter trägt ein graues faltiges Gewand; auf die Brust, beinahe im Schatten, legt sich die eine Hand, nur zum Theile sichtbar; während zu ihr herab, zugleich als finsterer Hintergrund der auf dieser Seite dunkel sich abschneidenden Wange, volle Haarstreifen niederhängen. Dieses Wangenprofil ist sehr charakteristisch. Es zeigt eine stark über dem Auge hervortretende Stirn, einen kräftigen Backenknochen darunter, weicht dann sanft zurück und tritt erst bei dem äußerst zart und energisch zugleich gerundeten Kinne wieder hervor. Diese Linie läßt erkennen, daß der Kopf seiner Knochenstructur nach eine kräftige, nicht hohe, wenngleich freie Stirn besaß, deren Formation für den Gesammtanblick etwas Entscheidendes hatte, und die bei magerem Fleische und trockener Haut an die Bildung Michelangelo's etwa erinnert haben würde.

Solche Magerkeit nun aber sehen wir hier nicht. Im Gegentheil, eine zwar nicht lange, aber zart profilirte, mit voller runder Spitze und ebenso vollen Flügeln gebaute Nase erblicken wir, und weiter, einen, dicht unter ihr bereits mit dem oberen Ansatz der Lippen sich vordrängenden, weichen, üppigen Mund, in so reizenden Linien und mit so zarten Licht- und Schattentiefen, dazu von einem so herrlichen Kinne unterbaut, daß man glauben möchte, kein Künstler habe etwas Herrlicheres je gearbeitet. Dem Schwunge dieser Linien entspricht die, welche vom Ohre zum Kinn laufend die Wange vom Halse scheidet.

Ueber dieses Werk gab der Münchner Katalog von 1859 folgende Auskunft: „581. Sanzio (Raffaele di Urbino).“

„Das Bildniß des unsterblichen Raphael in violettem (soll heißen: grauem) Kleide und mit etwas nach der Seite gerundetem Kopfe und aufwärts gegen die Brust gehaltener

linken Hand. Halbe Figur. Auf Holz 1′ 10″ hoch, 1′ 4″ 6‴ breit.“

„Die in Vasari's Künstlerlexicon befindliche Stelle „ed a Bindo Altoviti fece il ritratto suo grando (soll quando heißen) era giovane“ hat in neuerer Zeit vielfach zu dem Zweifel Veranlassung gegeben, daß es das Bildniß Raphael's sei; wohl aber wurde unbedenklich zugestanden, daß es von seiner Hand herrühre, jedoch den Prinzen (soll Bindo heißen) Altoviti darstelle.“

1859 also wurde dies Porträt officiell noch für das Raphael's erklärt. Sechs Jahre später dagegen ist diese Bezeichnung aufgegeben. In der neuen Bearbeitung des Kataloges, vom Jahre 1865, lesen wir: „585. Raffaello Sanzio da Urbino. — Jugendliches Brustbild des Bindo Altoviti in violettem Kleide, mit schwarzem Barett und langem blonden Haar, über die rechte Schulter aus dem Bilde heraussehend; die Linke liegt auf der Brust. Auf Holz ꝛc.

„Die Acten über dieses Bildniß dürfen als geschlossen betrachtet werden. Bottari hatte es zuerst nach einer unrichtigen Deutung der Worte Vasari's für das Porträt Raphael's gehalten, und als solches wurde es von R. Morghen, sowie von Andern gestochen und lithographirt. Seine Entstehungszeit fällt in das Jahr 1512, sonach in die Zeit der höchsten Meisterschaft des Künstlers, als Bindo Altoviti, dieser wegen seiner Schönheit in Rom berühmte junge Kunstfreund, in dessen Auftrage Raphael die Madonna dell' impannata malte, in sein 22. Lebensjahr getreten war. Dasselbe befand sich drei Jahrhunderte lang im Stammhause der Altoviti zu Florenz und wurde von der Familie stets als das Bildniß ihres berühmten Ahnherrn angesehn. Dort blieb es, bis dasselbe von König Ludwig I. noch als Kronprinz erworben wurde.“

Die allerneueste Auflage des Kataloges von 1869 äußert sich fast ebenso, nur daß der Eingangssatz, die Acten über das

Bild seien geschlossen, fortgeblieben, aus dem „berühmten" Bindo Altoviti ein „bewunderter" geworden (für beides suche ich leider vergeblich nach Belegstellen) und die Angabe, zugefügt worden ist, G. v. Dillis habe seiner Zeit den Ankauf für König Ludwig bewerkstelligt.

Sehen wir nun, wie diese Umkehr in der Deutung des Porträts entstanden ist, und zwar, nehmen wir zuerst die literarischen Schicksale dieses Werk durch, das, nachdem es vor einem halben Jahrhundert Angesichts eines großen theilnehmenden Kreises leidenschaftlich besprochen worden ist, heute so sehr in Vergessenheit gerathen zu sein scheint, daß, soweit meine Erfahrung mich urtheilen läßt, nur die Wenigen welche sich heute speciell mit Raphael beschäftigen, von seiner Existenz wissen.

Vasari schreibt im Leben Raphael's: A Verona mandò della medesima bontà un gran quadro à i Conti da Canossa, nel quale è vna natiuità di N. Signore bellissima, con vna aurora molto lodata, si come è ancora Santa Anna; anzi tutta l'opera, laquale non si può meglio lodare, che dicendo, che è di mano di Raffaello da Vrbino. onde que' Conti, meritamente l'hanno in somma uenerazione; ne l'hanno mai per grandissimo prezzo, che sia stato loro offerto da molti principi à niuno uoluto concederla, ed a Bindo Altoniti fece il ritratto suo quando era giovane che è tenuto stupendissimo. Zu Deutsch: Nach Verona sandte er den Grafen von Canossa ein Gemälde von gleicher Vortrefflichkeit (es ist vorher von der Vision des Ezechiel die Rede), auf dem sich eine sehr schöne Geburt Christi befindet. Der Morgenhimmel darauf und die heilige Anna sind besonders zu erwähnen, aber nein, Stück für Stück das ganze Gemälde ist es: man kann eben nichts sagen, als daß Raphael sein Meister sei. Die Grafen von Canossa halten es deshalb, verdientermaßen, in hohen Ehren und so hohe Preise von vielen Fürsten geboten worden sind, sie haben

es keinem überlassen wollen. Und dem Bindo Altoniti machte er sein Porträt wie er jung war, das für eine erstaunliche Arbeit angesehen wird.

Dies die Worte, auf welche hin Bottari in seiner 1759 in Rom herausgekommenen neuen Ausgabe der Werke Vasari's das damals in Altoviti'schem Familienbesitze befindliche Gemälde für Raphael's eigenes Porträt erklärte. Er vertauscht zugleich für seine neue Ausgabe den alten, von Vasari selbst der Biographie Raphael's beigegebenen Holzschnitt mit einem Stiche nach dem neu zum Vorschein gekommenen Porträt und beschreibt in einer Anmerkung das Entzücken der Familie Altoviti über die gemachte Entdeckung, deren erster Gedanke freilich, Longhena zufolge, dem aus Goethe's italiänischer Reise bekannten Hofrath Reiffenstein in Rom, oder wie die Italiäner schreiben „Renfensthein" angehört. Möglich, daß Bottari selbst jedoch Reiffenstein als Autorität für den Gedanken anführt, da er die Entdeckung nicht zuerst in seiner Vasariedition, sondern in seinen Noten zu Borghini's Riposo ausgesprochen hat, die ich nicht verglichen habe.

Es scheint, daß Bottari, ein seiner Zeit im Glanze hoher Autorität dastehender Gelehrter, wenig Widerspruch fand. Mariette, damals ebenso maaßgebend für Frankreich als Bottari für Italien, schloß sich ihm sofort an. Die Porträts Raphael's waren überhaupt noch nicht Gegenstand kritischer Vergleichung gewesen. Bottari erwähnt außer diesem noch „molti ritratti di Raffaelo" ohne sie näher zu bezeichnen, nur eins giebt er specieller an, das sich in Florenz im Hause des Lionardo del Riccio befunden habe, und das verschollen ist. Wie wenig in Florenz das Gemälde der Altoviti zugänglich und bekannt war, zeigt ein Brief Winckelmann's an Riedesel, dem er empfohlen hatte es in Florenz anzusehen. Riedesel war es nicht gelungen, das Werk ausfindig zu machen, und

Winckelmann antwortet darauf (im April 1767): „Von dem vermeinten Porträt des Raphael oder vielmehr des Bindo Altoviti in diesem Hause zu Florenz, redet Vasari in des Raphael Leben, weiter braucht es keinen Beweis, die Florentiner der Unwissenheit zu überführen. Ich glaube nicht, daß sie wider diesen Scribenten streiten wollen, welcher den Raphael selbst von Person hätte kennen können, wenigstens hat Altoviti denselben genau gekannt. In einigen Jahren wird man daselbst kaum den Namen des Benvenuto Cellini kennen.“ Ich weiß nicht, wieweit Winckelmann seine Ansicht, Bottari's Auslegung sei die unrichtige, festgehalten hat; für uns ist sie ohne sonderliches Gewicht, da er keinenfalls auf Grund von Studien so geurtheilt hat, denn schon daß er behauptet, Vasari, der 1512 in Arezzo geboren wurde, während Raphael 1520 in Rom starb, hätte Raphael von Person kennen können, zeigt, wie wenig ihm die Verhältnisse geläufig waren. Offenbar will Winckelmann, indem er darauf hinweist, daß das Gemälde Gegenstand einer gelehrten Controverse sei, die Unwissenheit der Florentiner, die nicht einmal seine Existenz kennen, um so schärfer kennzeichnen. Cochin, welcher allerdings ein Jahr vor dem Erscheinen von Bottari's Vasariausgabe seine Voyage d'Italie, ein weitverbreitetes Reisehandbuch, erscheinen ließ, nennt das Gemälde nicht; Volckmann aber, welcher Cochin's Buch in den 70er Jahren zu einem Deutschen Reisewerke erweiterte, weiß ebenso wenig davon. Man muß den Zustand der damaligen Kunstkritik näher kennen, um begreiflich zu finden, daß die Sache nach kurzem Aufsehen so ganz ruhen blieb. Cochin z. B. behauptet, in Florenz ein Porträt Raphael's von Lionardo's Hand gesehen zu haben, was Volckmann (dessen Reisehandbuch zu Goethe's italiänischen Zeiten als Autorität galt) gläubig ins Deutsche übersetzt (I, 563): „Das Bildniß Raphael's von Leonhard von Vinci, schön gezeichnet.“ Bottari nun, im Anhange zu

seiner Vasariausgabe (Aggiunte p. 13), beklagt sich, dies Porträt vergebens an Ort und Stelle gesucht zu haben. Indeß, da er sich erinnere, unter den Zeichnungen, welche ehedem im Besitze eines gewissen Benedetto Luti gewesen, ein Raphael darstellendes, mirabilmente gezeichnetes Blatt Lionardo's gesehen zu haben, so sei ihm deshalb sehr wahrscheinlich, daß Lionardo Raphael auch gemalt habe (woran Lionardo, soviel wir wissen, niemals gedacht hat). Bottari verfolgte die Sache nicht weiter. Nach dieser Manier wurden damals Conjecturen gemacht. Diejenigen, welche sich mit der Kunst beschäftigen, bilden eine kleine, in sich geschlossene Gesellschaft. Jeder seine eigenen Wege gehend, seine eigenen Vorurtheile hegend und selten in der Nöthigung, sie aufzugeben oder nur vertheidigen zu müssen. Diese Ansichten pflanzen sich im Stillen fort. Lanzi berichtet in seiner Geschichte der Malerei, unser Porträt stelle den Bindo Altoviti vor, werde von Vielen aber für Raphael gehalten. Raphael Morghen dagegen sticht es als Raphael. Landon läßt es in seinem großen Raphaelwerke (1805) unerwähnt. Unter Glas stand das Werk lange im Palazzo Altoviti und suchte einen Käufer, den es endlich, 1808, im Kronprinzen von Bayern fand. Das Gemälde verschwand nun einige Jahre und tauchte dann in Deutschland auf. Jetzt, wo ein enormer Preis erzielt worden war, wo das Gemälde in München als Porträt Raphael's gefeiert wurde, faßte man es schärfer ins Auge.

Anfangs wandte sich die Meinung der Annahme zu, Raphael sei dargestellt. Füßly, welcher seinem großen Künstlerlexicon (1814) eine Biographie Raphael's als besonderen Anhang zufügte, und der nach so vielen Vorgängern, welche kritiklos Vasari ausschrieben, als der erste selbständige Arbeiter auf diesem Felde anzusehen ist, stellt eine Reihenfolge von fünf Porträts Raphael's auf, unter denen er das unsrige für das vorzüglichste erklärt. Bottari's Entdeckung theilt er ein-

fach als ein Factum mit, gegen das, wie es scheint, Niemand mehr etwas einzuwenden hatte.

Gegen diese Auffassung war in Italien gleich nach dem Verkaufe des Bildes an den Kronprinzen protestirt worden. Ein Werk Raphael's war wieder aus dem Lande gelassen. Die Behörden wurden angeklagt und konnten die Thatsache nicht in Abrede stellen. Eins aber wenigstens wollte man zur eigenen Vertheidigung vorbringen: Die Deutschen irrten sich, wenn sie Raphael's eigenes Porträt zu besitzen glaubten. Bindo Altoviti sei darauf dargestellt. Der Ritter Cavaliere Puccini, Director der Florentinischen Gallerien, setzte in einem Briefe „an einen Freund" (Longhena, Uebersetzung des Lebens Raphael's von Quatremère de Quincy, S. 643) auseinander, daß die betreffende Stelle Vasari's: à Bindo Altoviti fece il ritratto suo, nur so aufzufassen sei, sowie daß das Porträt schon deshalb nicht das Raphael's sein könne, weil dieser als er jung war ganz anders gemalt habe. Was die Erklärung der Stelle anlangt, so citirt er Vasari's ähnlich construirte Stelle, wo erzählt wird, Bandinelli habe sich von Andrea del Sarto malen lassen und wo es heiße „gli fece fare il ritratto di sè" Deutsch: trug ihm auf, sein eigenes Porträt zu malen.

Auf beide Gründe komme ich in der Folge zurück. Nur das sei hier gleich bemerkt, daß die betreffende Stelle (Vasari X, 297) im Gegentheil folgendermaaßen lautet: Ricercò Andrea del Sarto che gli fecesse il suo ritratto, Deutsch: „er (Bandinelli) ersucht Andrea del Sarto ihm sein Porträt zu malen", so daß schon hieraus, wenn Puccini's Folgerung richtig wäre, hervorginge, daß Raphael nicht Bindo Altoviti's Porträt, sondern für Altoviti sein eigenes gemalt habe.

Gebe dies einen Vorgeschmack, auf welche Weise man italiänischerseits damals solche Streitigkeiten auszufechten suchte.

Als zweiter Kämpfer gegen die Annahme, Raphael's eigenes Porträt liege vor, erhob sich sodann in Italien der Abbate Missirini, der im Auftrage des berühmten Sammlers und Kenners Cavaliere Wicar (dessen Sammlung heute in Lille befindlich ist) Bottari und die Deutschen zu widerlegen suchte. Seine Schrift, vom Jahre 1821, welcher die Biographie Raphael's von Vasari und Bellori's Erklärungen der vaticanischen Gemälde Raphael's angehängt sind, versucht die Frage methodisch zu behandeln und ist schon deshalb von Interesse, weil sie abermals erkennen läßt, was damals unter methodischer Bearbeitung solcher Themata verstanden wurde.

Wicar, ein Schüler David's, hatte als ehemaliger Commissar der französischen Republik in Italien eine Sammlung von Handzeichnungen zusammen gebracht, die ihn berühmt machte. In Italien lebend stand er mit Allem in Verbindung was sich dort für Kunst interessirte, und hegte den natürlichen Ehrgeiz, seiner Meinung dictatorische Geltung zu verschaffen. In wieweit er bei dem Verkaufe des Gemäldes der Altoviti mitzusprechen gehabt, weiß ich nicht. Wicar schrieb nicht selbst, er inspirirte nur. Der Abbate Missirini führt ihn als den berühmten Kenner ein, dessen Gedanken er mitzutheilen beauftragt sei. Der erste von den sechs titoli in welche die Schrift eingetheilt ist, bespricht Raphaels Porträts im Allgemeinen und führt deren fünf an.

1) Das zu Cagli befindliche, wo Giovanni Santi, der Vater, sich selbst als heiligen Joseph, seine Frau als Maria und Raphael als Christkind dargestellt habe.

2) Auf der Auferstehung Christi im Vatican sei das Antlitz eines schlafenden Soldaten allgemein als das Porträt Raphael's anerkannt.

3) Das eigenhändige Porträt in der Gallerie der Ufficien zu Florenz, das seinem Style nach ins Jahr 1507 falle, als Datum der Grablegung.

4) Das sicherste Porträt Raphael's: auf der Schule von Athen, da Vasari selbst dasselbe bezeuge.

5) Das Porträt Raphael's in der Akademie zu San Luca in Rom, welches Lanzi für das ähnlichste von allen hält, heute, nebenbei bemerkt, allgemein zurückgewiesen.

Keine Silbe sagt Missirini über den Zustand dieser Gemälde. Nichts wird angeführt von Zeichnungen, Stichen und Holzschnitten, welche Raphael darstellen. All diese Porträts nun, behauptet Missirini, stimmten in der Carnation überein, welche ins Dunkle spiele (che pende all' olivastro), hätten dasselbe Haar und dieselben Augen. Ein in Perugia beim Grafen Cesare Leoni befindliches Porträt sei nicht sicher.

Der zweite Titel beginnt: es habe die Welt lange des sicheren Glaubens gelebt, diese fünf Porträts seien die einzigen: Vivea adunque il mondo certo, e sicuro, che il vero sembiante del Sanzio fosse quello espresso nelle anzidette cinque immaggini: — quando improvvisamente uscì il Bottari — als plötzlich Bottari sich erhoben und das Porträt, welches immer in Rom im Palaste des Altoviti, bei Ponte Santangelo, gestanden, ehe es nach Florenz transportirt worden sei, in Casa Altoviti, nel Borgo degli Albizzi, für das Raphael's erklärt habe. Bottari habe dies gethan, einmal par vaghezza di novità — vom Kitzel getrieben, etwas Neues aufzutischen, sodann, weil er das Gemälde nicht untersucht habe. Da Viele seine Meinung aber angenommen hätten, sogar Leute wie Morghen, sei es Pflicht ihr entgegenzutreten, da sonst die Gefahr eintrete, daß eine Tradition daraus werde.

Der dritte Theil ist einer Vergleichung dieses Gemäldes mit dem auf der Schule von Athen befindlichen geweiht, beschreibt beide Antlitze genau und kommt zum Schlusse: wenn das Porträt der Altoviti ächt sei, so müßten alle andern für falsch angesehen werden, und zwar müßten sie dies contro l'analogia delle cose, contro l'antichissima tradizione, contro

la testimonianza di gravi scrittori, e contro l'unanimo consentimento di tutti gli intelligenti, e gli artisti di quasi tre secoli.

Worin diese „Analogie der Dinge" bestehe, wie alt diese „uralte Ueberlieferung" sei, welches die „gewichtigen Schriftsteller" seien und auf welche Weise sich das „einstimmige Urtheil aller Verständigen während dreier Jahrhunderte" geäußert habe, dafür bringt Missirini weder Belege, noch denkt er daran, die von ihm angeführten Gemälde selbst näher zu untersuchen. Ich werde später auf jene Porträts unter 1 bis 5 zurückkommen. Nur soviel einstweilen, daß Nr. 1 heute von Niemand mehr angeführt wird, wie es denn als ganz jugendliches Kinderporträt überhaupt kaum in Frage kommen kann; daß Nr. 2 auf bloßer Vermuthung beruht; daß Nr. 3 und 4 übermalt und verändert sind; und daß Nr. 5 vermuthlich eine Fälschung in alterthümlichem Style ist. Es erscheint höchst sonderbar, daß ein Mann wie Wicar nicht andere, ihm in Rom zugängliche ächte Porträts Raphael's anführt, deren absoluter Mangel an Uebereinstimmung mit den fünf von ihm angeführten ihm noch stärker in die Augen fallen mußte.

Der vierte Titel führt die Ueberschrift confronto degli stili e dei tempi, Vergleichung der Manieren und Epochen. Der Beweis soll geführt werden, es könne das Gemälde im Hause Altoviti nicht vor 1516 oder 1517 entstanden sein. Dann aber passe es nicht zu Raphael's entsprechender Altersstufe! Dies der Grund, den Puccini schon als einen unwiderleglichen angeführt hatte, und der in nichts zerfällt. Der Münchner Katalog, wahrscheinlich im Anschluß an Passavant, setzte das Werk, wie wir sahen, ins Jahr 1512. Ich selber würde dieselbe Zeit etwa dafür annehmen.

Titel fünf soll nun den Fundamentalirrthum Bottari's aufdecken. Er habe Vasari falsch verstanden, bei dem es, wenn er von Raphael's eigenem Porträt hätte reden wollen,

heißen müßte: e fece il suo ritratto quando era giovine a Bindo Altoviti, deshalb nämlich, weil bei guter Construction das relative suo sich stets mit dem zunächststehenden Substantiv verbinde. Dies zunächststehende Substantiv jedoch ist ritratto, womit Bottari und jeder vernünftige Mensch suo in Verbindung bringt. Missirini scheint an die zunächststehende Person zu denken, eine Regel jedoch, die gleichfalls Niemand kennt. Wie die Phrase dasteht, ist sie doppelsinnig und aus ihrer Construction nichts für oder gegen die eine oder andere Auffassung zu schöpfen. Die einzigen soliden Einwürfe, welche Missirini überhaupt vorbringt, sind die jetzt folgenden.

Einmal: Wicar habe von der bekannten heute noch in Rom befindlichen Cellini'schen Büste Altoviti's einen Abguß genommen und diesen oft mit dem Gemälde verglichen: die Uebereinstimmung sei eine schlagende. Und zweitens: es habe sich in Casa Altoviti ein anderes Porträt Bindo's gefunden, und auch dieses sei sowohl der Büste als Raphael's Werke ähnlich. Freilich, setzt Missirini hinzu, erscheine an der Büste, welche den Mann in seinem 70. Jahre (bärtig) darstellt, alles più caricato, schwerer in den Formen. Und was das Gemälde anlangt, so muß dies, wenn es Wicar's Vermuthung zufolge Santi di Tito gemalt hat, aus der allerspätesten Zeit sein. Mir scheint die so stark betonte Aehnlichkeit der drei Werke untereinander um so bedenklicher, als Niemand später auf sie zurückgekommen ist, um sich ihrer als Beweismittel gegen Bottari zu bedienen.

Ferner, meint Wicar, Bindo und Raphael seien einander nicht so nahe getreten, als daß der Künstler sein Bildniß in dieser Weise vergeben hätte. Hierüber liegt jedoch gar nichts vor. Ferner, es habe Borghini im Riposo (1585) Vasari's Werk ausgeschrieben, beweise also nichts. Sicherlich hat Borghini von Vasari abgeschrieben, da er sogar genau dessen Wendung copirt, also jedenfalls ebenso zweideutig ist. Dies

beweist aber nur, daß er sich in Betreff des Gemäldes nicht anders zu helfen wußte. Ferner: das Leben Raphael's von Comolli, durch welches Bottari's Deutung bestätigt zu werden scheine, sei eine Fälschung. Auch dies ist richtig. Das unter Einfluß Bottari's, bewußtem oder unbewußtem, zu Stande gebrachte Leben Raphael's von Comolli (1790, das leider von manchen Neueren immer noch als benutzbare Quelle angesehen wird) ist eine Fälschung, und die Absicht scheint erkennbar, als habe man Bottari's Deutung der streitigen Phrase hier eine Bestätigung verschaffen wollen. Dieser Umstand aber ändert an der Sache nichts, denn mit oder ohne sowohl Comolli's als Bottari's Zuthun bleiben Vasari's Worte dastehn wie sie dastehn, doppelsinnig und unerklärbar, und wer darüber entscheiden will, ob Raphael sich selbst oder Altoviti gemalt habe, kann aus ihnen nichts entnehmen und muß sich an das Werk selber halten. Gegen dieses Gemälde an sich aber als Porträt Raphael's hat Missirini bis dahin nichts vorgebracht als den Hinweis auf die allerdings offenbar totale Verschiedenheit beim Vergleich mit dem Porträt Raphael's auf den Florentiner Ufficien sowohl als der Schule von Athen. Für die Auffassung, es stelle Altoviti dar, hat Missirini ferner nichts zu geben vermocht, als die problematische Aehnlichkeit des Antlitzes mit zwei, Bindo funfzig Jahr später darstellenden Werken, von denen Santi di Tito's Porträt von Niemand sonst erwähnt wird, während die Büste in Wahrheit keine Aehnlichkeit zeigt.

Trotzdem beginnt Missirini den sechsten Titel mit der Erklärung, durch das bisher Gesagte ergebe sich mit äußerster Evidenz, daß das fragliche Porträt nicht Raphael, sondern Bindo Altoviti darstellen müsse. Bottari habe gewagt, diesen seinen Irrthum in der Vasariausgabe von 1781 zu wiederholen. Nun beginnen Persönlichkeiten gegen Bottari. Die unpassende Art, wie er sich seiner Entdeckung gerühmt habe &c.,

vier Seiten lang bittre Dinge in den Formen anscheinend ausgesuchter Höflichkeit. Niemand, der über die Frage schreiben wollte, würde aus Missirini's Schrift das Geringste an Beweismaterial zu entnehmen finden. Es sind lauter Redensarten und, wo er exact sein möchte, Oberflächlichkeiten. Denn, wie bemerkt, er denkt nicht daran, zu untersuchen ob das Florentiner Ufficienporträt und das der Schule von Athen im ursprünglichen Zustande sich befinden, und unterläßt es, anderweitige ächte Porträts anzuführen, die ihm doch vor Augen stehen mußten.

Es kann hier nicht darauf ankommen, dem unmittelbaren Effecte der Schrift Missirini's nachzuspüren und die etwanige bereits vorausgegangene und folgende Broschürenliteratur zu besprechen. Genug, daß unter Sanction der Akademie von San Luca, die als Besitzerin des unter Nr. 5 für ächt erklärten Gemäldes, ein starkes Interesse dabei hatte, durch Missirini ein Manifest gleichsam gegen das Münchner Gemälde erlassen worden war, welches zum Glaubensbekenntnisse einer Partei ward.

Bottari lebte damals längst nicht mehr. Wicar war Franzose, Missirini Italiäner, der Kronprinz von Bayern und die auf seiner Seite stehenden Männer Deutsche. Wer Italien, Italiäner und italiänische Kunstforschung kennt, für den versteht sich von selbst, wer jetzt für und gegen Missirini aufstand. Ich glaube mich frei von nationalen Vorurtheilen und halte sämmtliche Nationen für gleichberechtigte Töchter des Himmels und der Erde, allein dies kann nicht blind machen: Es existirt ein althergebrachter Neid der Romanen gegen die Germanen wo es sich um geistigen Besitz handelt. Das Heruntermachen eines von einem Deutschen nach Deutschland entführten italiänischen Kunstwerkes war etwas wie eine Nationalangelegenheit. Missirini-Wicar's Meinung fand allgemeinen Anklang. Fea erklärte in den Notizie intorno Raffaele (Rom 1822) seine Bei-

stimmung. Bindo Altoviti, äußert sich Fea, sei um 1514 als appena uscito della minorità nachweisbar, um diese Zeit müsse Raphael, selbst damals kein Jüngling mehr, ihn gemalt haben. Vasari habe mit den Worten quando era giovane auf das hohe Alter anspielen wollen, in welchem Bindo zur Zeit wo Vasari schrieb gestanden. Fea's Beitritt zu Wicar's Partei hat dieser, wenn ich nicht irre, mehr genützt als Missirini's Geschwätz. Von dieser Zeit an war Bottari's Meinung als beseitigt zu betrachten in den Kreisen italiänischer Kunstfreunde.

In Deutschland schwieg man nun aber nicht. In Berlin lebte damals Friedrich Rehberg, Professor an der königlichen Akademie der Künste, lange Jahre in Rom heimisch gewesen (und in dieser Eigenschaft, als privater Berichterstatter nach Berlin über die nach Rom gesandten Deutschen Künstler, durch die über seinen Collegen Carstens abgegebenen ungünstigen Insinuationen bekannt). Unter dem Scheine, Raphael im Ganzen behandeln zu wollen, machte Rehberg, 1824, in einer dem Minister Altenstein gewidmeten Würdigung Raphael's die schwebende Bildnißfrage zum Gegenstande einer äußerst mangelhaften Besprechung. Einige verschollene und unbekannte Porträts abgerechnet, führt er deren immer noch 26 Stück, Raphael darstellend, an. Er acceptirt ohne weiteres Alles was je unter diesem Namen cursirte. In Betreff des Münchner nun sucht er einen eigenthümlichen Ausweg. Vasari's vielbestrittene Stelle, behauptet Rehberg, könne gar nichts Anderes bedeuten, als daß Raphael nicht sein, sondern Bindo Altoviti's Porträt gemalt habe. Dies wird ohne jeden Beweisversuch einfach zugegeben. Allein, behauptet er weiter, schon die Sieneser Ausgabe des Vasari weise darauf hin, es sei das von Vasari hier erwähnte Porträt ein ganz Anderes als das nach München gelangte. Dieses gehöre unter die von Vasari unerwähnt gelassenen Werke und stelle niemand anders dar als Raphael. Bindo Altoviti's Porträt sei verloren gegangen,

wenn wir es nicht etwa in dem den Kopf auf die Hand stützenden Jüngling der Pariser Sammlung wiedererkennen wollten. Dies Porträt, ein neuerer Zeit durch Mandel's Stich besonders bekannt gewordener Kopf, wurde in Paris von jeher für Raphael selber erklärt (ich weiß nicht wann das aufkam) und findet sich bei Füßly unter den wenigen als ächt aufgeführten Porträts Raphael's. Was Rehberg hierfür beibringt, ist so unnütz wie seine ganze Conjectur und braucht nicht weiter besprochen zu werden.

Vielleicht verdanken wir es Rehberg's verunglücktem Versuche, daß Missirini's Ansicht nun auch in Deutschland Vertreter fand. Wir besitzen, vom Jahre 1825, ein anonymes Büchelchen aus der Feder des als Kunstkenner bekannten Herrn von Lepel, literarisch sehr ungeschickt und voller Druckfehler in Nassen-Heyde in Pommern vom Verfasser, wie es den Anschein hat, auch typographisch eigenhändig hervorgebracht, worin die Werke Raphael's nach eigenen Kategorien ziemlich bunt besprochen werden. Jenes Pariser Porträt soll danach Paris Alfani vorstellen. Warum, weiß Niemand. Das Münchner Bild wird einfach Bindo Altoviti genannt und auf Bottari's Irrthum hingewiesen. Lepel will das Gemälde 1793 in Florenz gesehen haben, wo es bereits zum Verkaufe ausstand.

Bedurfte es jedoch einer letzten Bestätigung für Wicar's Ansicht, so ward diese Anfangs der zwanziger Jahre durch Quatremère de Quincy's Leben Raphael's geliefert, welches, durch Longhena's berühmte Uebersetzung (1829) in Italien zu einem populären Werke geworden, die ganze Frage in so umfassender Weise behandelte, daß man in Italien die Acten als geschlossen ansah. Von nun stand fest: Bottari war im Irrthum und das Bildniß konnte niemand Anders darstellen als Bindo Altoviti.

Die Untersuchung nimmt folgenden Gang.

1) Vasari's Worte seien allerdings derart, daß die Stellung des suo doppelsinnig scheine. Indeß Missirini habe die Sache aufgeklärt. Vasari, hätte er Raphael's eigenes Bildniß gemeint, würde jedenfalls proprio dazugesetzt haben. — Quatremère stellt dies einfach hin, ohne zu untersuchen, ob sich denn bei Vasari nicht an andern Stellen ähnliche Constructionen finden und wie diese zu verstehen seien.

2) Es müsse doch seine Gründe haben, daß die Familie das Gemälde stets für Bindo Altoviti angesehen. — Es liegt jedoch gar nichts vor, was den Beweis liefert, die Familie habe dies wirklich immer gethan.

3) Missirini habe den betreffenden Kopf mit dem auf der Schule von Athen verglichen: beide zeigten nicht die geringste Uebereinstimmung; auch werde dunkelbraunes Haar und bräunlicher Teint für Raphael durch das Florentiner Porträt bestätigt. — Es ist der Umstand jedoch außer Acht gelassen, daß diese beiden Porträts übermalt sind.

4) Quando era giovane passe nicht auf Raphael. Habe dieser sich als Jüngling wirklich gemalt, so hätte dies in der prima maniera geschehen müssen. Habe er sich in späterer Zeit nur so darstellen wollen wie er in seiner Jugend aussah, so könne es sich doch nicht nur um ein paar Jahre gehandelt haben, um die er sich verjüngte. Das Porträt zeige ja bereits einen Anflug von Bart. Wozu deshalb eine so künstliche Annahme aufstellen? — Diesem Raisonnement gegenüber muß eingewandt werden, daß das Münchner Gemälde trotz seines Anfluges von Bart einen jugendlichen Menschen darstellt, ohne ein bestimmtes Alter erkennen zu lassen, wie man in den zwanziger Jahren etwa auszusehen pflegt. Jugendlich ist der Eindruck jedenfalls. Stellt das Gemälde also Raphael oder Bindo vor, so, es mag gemalt sein zu welcher Zeit es will, drückte sich Vasari correct aus, wenn er sagt, Raphael habe sich oder Bindo dargestellt quando era giovane, wie der

eine oder andere als jüngerer Mann aussah. Giovane bedeutet einen jüngeren Mann im Gegensatze zum Alter. Die Giovanezza kann bis zum 40. Jahre gehen.

An anderer Stelle werden in dem Buche dann Raphael's Porträts überhaupt behandelt, abgesehen von unserm streitigen Werke. Schon auf den Gemälden der Camera della segnatura finden wir von Quatremère deren vier nachgewiesen. Eines sodann auf der Vertreibung Attila's. Ferner das in der Akademie von San Luca befindliche. Das Pariser, von Füßly und Rehberg erwähnte. Raphael auf dem Pariser Gemälde, „Raphael und sein Fechtmeister"*) wird dagegen für Marc Anton erklärt. Schließlich empfangen wir, im Hinblick auf das Porträt der Schule von Athen und das Florentiner, eine allgemeine Beschreibung von Raphael's Persönlichkeit, welche der von Bellori's gegebenen, d. h. erfundenen (1695) entspricht und die wir später bei Passavant wiederfinden.

Quatremère's Buch hat seinen Autor berühmt gemacht und sein Einfluß ist ein ungemeiner gewesen. Trotzdem sind alle ihm von C. F. v. Rumohr gemachten Vorwürfe so begründet, daß hier meine eigene Kritik überflüssig wird. Rumohr's Italiänische Forschungen, 1827 im ersten Bande erschienen, brachten im dritten, 1831, das Leben Raphael's, eine Arbeit, die zu verstehen seinen Zeitgenossen meistentheils leider die Vorbildung fehlte, und die ihrem ganzen Werthe nach überhaupt erst dann erkannt und ausgenutzt werden kann, wenn die Geschichte der modernen Kunst einst einmal vor einem Publikum berufener Männer mit Ruhe und voller Uebersicht

---

*) Die flaue Manier, in welcher dies Gemälde ausgeführt ist, hat zu mancherlei Vermuthungen Anlaß gegeben, von wem es herrühren könnte. Ich erkläre mir seine Entstehung so, daß nach Raphael's Carton Jemand, der ihn gar nicht kannte, das Bild anfertigte. Es wären die Haare sonst nicht tief schwarz gemalt worden.

des Materiales behandelt werden wird, wie dies längst bei der Geschichte der antiken Kunst der Fall ist.

Rumohr läßt sich mit Quatremère de Quincy wenig ein. Diesem wird nur gelegentlich nachgewiesen, daß er bei allem Anscheine von Gelehrsamkeit nicht einmal mit Vasari's Werken bekannt sei, überhaupt nur beschränkte Kenntnisse besitze. Rumohr erkennt in Missirini's Schrift den Punkt, auf den man losgehen müsse.

Er beginnt damit, zwei seiner Zeit in Rom herrschende Ansichten über das streitige Werk Raphael's zu charakterisiren. Einige, sagt er, hielten dasselbe für ein Porträt Raphael's, gemalt von Giulio Romano. Andere für ein Werk Raphael's, aber nicht für sein Porträt. Mit beiden Parteien stimme er nur zur Hälfte überein. Was seine Widerlegung der ersteren Ansicht anlangt, so geht sie uns hier nichts an, da sie keine Vertreter mehr hat, über die zweite äußert Rumohr sich folgendermaaßen.

„Viele Bildnisse," sagt er (S. 110), „erwähnt Vasari; bei allen bezeichnete er das Object, die dargestellte Person, auf die gelegenste, unzweideutigste Weise. So sagt er im Leben Raphael's: Fece un quadro grande, nel quale ritrasse Papa Leone etc. (er machte ein großes Gemälde, worauf er Pabst Leo X. abbildete); ferner: Fece similmente il Duca Lorenzo e il Duca Giuliano etc. (er machte gleichfalls den Herzog Lorenzo und den Herzog Giuliano); endlich: Agnolo Doni — gli fece face il ritratto di sè e di sua Donna etc. (Agnolo Doni ließ von ihm das Bildniß von sich und seiner Gemahlin machen). Wie in diesen Fällen, so würde Vasari auch von dem unsrigen, hätte er es für das Bildniß des Altoviti gehalten, sagen können und müssen: Fece, ritrasse, Bindo Altoviti. Indeß sagt Vasari vielmehr: a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovine, che è tenuto stupendissimo (dem Bindo Altoviti machte er sein Bild, wie er noch jung

war, aussah u. s. w.). Verstehen wir nun mit Missiri*) jenes, suo, als, di lui, dessen, so entsteht die Frage: wie denn kam Vasari, der stets so ungezwungen schreibt, zu dieser seltsamen Weise, einen höchst einfachen Sinn auszudrücken? Nehmen wir hingegen an, daß er ein ganz neues Verhältniß ausdrücken wollte: den Künstler, welcher dem Freunde sein eigenes Bild malt, so erscheint die Construction ebenso natürlich als richtig, das letzte, weil auch nach dem Gebrauche der italiänischen Sprache das Possessivum auf das Subject des Satzes sich beziehen soll. Wie nahe es dem Italiäner liege, den Vasari in diesem Sinne zu verstehen, erhellt aus dem späten Auftreten der entgegengesetzten Auslegung."

Was dies Letztere anlangt, so meint Rumohr wohl, Bottari sei der Erste der unsere Stelle näher angesehen und zu dem Gemälde in Beziehung gebracht habe, das bis auf seine Zeit nicht auf Vasari's Zeugniß, sondern auf Familientradition hin für Bindo Altoviti gehalten worden sei. Alle Welt habe denn auch Bottari sofort zugestimmt, bis erst viel später eine entgegengesetzte Erklärung aufgetreten sei.

Rumohr jedoch behandelt die Sache zu allgemein. Obgleich er der Erste ist, der einen objectiv kritischen Standpunkt einnimmt, so unterließ er doch, die Methode zur Anwendung zu bringen, welche heute unerläßlich ist. In Salviati's Biographie schreibt Vasari von einem gewissen Aveduto (XII, 59): il quale Aveduto, oltre a molte altre cose che ha di mano di Francesco, ha il ritratto di lui stesso, fatto a olio, e di sua mano, naturalissimo. (Welcher Aveduto, außer vielen andern Sachen, welche er von Francesco's Hand besitzt, das Porträt seiner selbst hat, in Oel gemalt, und von seiner Hand, sehr natürlich.) Aveduto ist Subject, di lui stesso ist gewählt, weil suo hätte mißverstanden werden können. Jeder erkennt,

*) Rumohr schreibt seltsamer Weise immer so, statt Missirini.

daß es sich um ein Porträt Salviati's handelt. Ueber Bindo Altoviti heißt es in derselben Biographie: Ritrasse (il Salviati scil.) nel medesimo tempo il detto M. Bindo, che fu una molto buona figura, ed un bel ritratto.*) (Er porträtirte zur selben Zeit den erwähnten Herrn Bindo, was eine sehr schöne Gestalt war und ein schönes Bildniß.) Hätte Vasari statt dessen aber gesagt: A Messer Bindo fece nel medesimo tempo il suo ritratto, che fu una molto buona figura etc., so würde dennoch Niemand dies auf Salviati beziehen, auch nicht wenn „quando era giovane" dabei stände, weil eben als Vasari schrieb Bindo Altoviti ein alter Mann war, den Jedermann in Rom kannte, so daß dieser Zusatz, bei Vasari's naiver Feder, ganz natürlich scheinen könnte.

Was die eigenen Bildnisse der Künstler anlangt, deren Biographien Vasari giebt, so pflegt er in jeder irgendwo mitzutheilen, wo das Porträt befindlich sei. Oft setzt er das Alter hinzu, in welchem es genommen wurde. So lesen wir im Leben des Lorenzo da Credi (VIII, 204): Fece Lorenzo molti ritratti; e quando era giovane fece quello di sè stesso. (Lorenzo machte viele Porträts; und als er ein jüngerer Mann war das von sich selber.) Im Leben des Benedetto von Rovezzano (VIII, 180): Il ritratto suo si è cavato da uno che fu fatto, quando egli era giovane, da Agnolo di Donnino. (Sein Porträt [das von Vasari im Holzschnitt gegebene nämlich] wurde genommen von einem, das gemacht wurde, als er ein jüngerer Mann war, von Agnolo di Donnino.) Im Leben des obenerwähnten Francesco Salviati (IX, 192): Visse Francesco anni 64; ed un suo ritratto, che ha messer Fermo, fu fatto quando era d'anni cinquanta. (Er lebte 64 Jahr und ein in Messer Fermo's Besitz befind-

*) Ma questo fu poi mandato alla sua villa di San Mizzano in Valdarno, dov' è ancora. Sollte dies das, übrigens verschollene, Porträt sein, welches Missirini dem Santi di Tito zuschreibt?

liches Porträt wurde gemacht als er 50 Jahre alt war.) Piero di Cosimo (VII, 123): Il suo ritratto s'è avuto da Francesco da San Gallo, che lo fece mentre Piero era vecchio. (Sein Porträt stammt von Francesco da San Gallo, der es machte, als Piero alt war.) Ziehen wir ferner folgende Stellen in Betracht. Dürer sendet Raphael sein eigenes Porträt, was Vasari zweimal mittheilt (VIII, 35): divenne tributario delle sue opere a Raffaello, e gli mandò la testa d'un suo ritratto, condotta da lui a guazzo; und IX, 274: e all' incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto. Nehmen wir nun an, Dürer habe in Rom gelebt und habe Raphael's eigenes Porträt dort abgenommen, um diesem dadurch eine Ehre zu erweisen: würde Vasari dann so etwa geschrieben haben?: — e fece a Raffaello, oltre molte altre cose, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto. Warum nicht? Der Satz, so gewandt, könnte mit absolut gleicher Gewißheit übersetzt werden: und er machte für Raphael, außer vielen andern Sachen, dessen eigenes Bildniß, das für ein Meisterwerk galt. Und weshalb würde Vasari sich nicht genirt haben, so zu schreiben? Weil er überzeugt war und sein durfte, jeder Leser seines Buches wisse aus eigner Kenntniß sofort, ob es sich hier um ein Werk Dürer's oder um eines von der Hand Raphael's handle. Von Tizian sagt Vasari (XIII, 20): Dopo in casa di messer Giovanni Danni, gentiluomo e mercante fiamingo, fece il ritratto suo, che par vivo. (Darauf im Hause des Herrn Giovanni Danna, niederländischen Edelmanns und Kaufherrn, machte er sein Bildniß, das zu leben scheint.) Wessen Bildniß? Nach Rumohr's Theorie das eigene. Von Rustici sagt Vasari (XII, 8): Al Duca Giuliano, dal quale fu sempre molto favorito, fece la testa di lui in profilo di mezzo rilievo. Aus dieser Stelle könnte Rumohr beweisen, wie sorgfältig Vasari die richtige Construction innegehalten. Allein ich glaube,

dieser würde ebensogut sua wie di lui geschrieben haben, wäre es ihm gerade in die Feder gekommen. Und ob Tizian für das Haus des Johann Danna sich selbst oder dessen eignes Porträt gemalt, wage ich nicht zu entscheiden. Denn an andrer Stelle seines Lebens lesen wir (XII, 27): E l'anno che fu creato doge Andrea Gritti, fece Tiziano il suo ritratto, che fu cosa rarissima. (Und im Jahre wo Andrea Gritti Doge ward, machte Tizian sein Porträt, was eine vorzügliche Arbeit war.) Hier hätte Rumohr zufolge Tizian's eigenes Porträt jedenfalls gemeint sein müssen und war es doch sicher nicht. Endlich die bereits oben erwähnte Stelle aus dem Leben Bandinelli's (X, 297), wo erzählt wird wie dieser sich von Andrea del Sarto porträtiren ließ: Ricercò Andrea del Sarto, suo amicissimo, che gli facesse in un quadro a olio il suo ritratto. (Er ersuchte Andrea del Sarto, seinem genauen Freund, ihn in Oel zu porträtiren.) — Hier ergiebt nur der Sinn, daß Bandinelli's Porträt gemeint sei.

Aus allen diesen Stellen schließe ich: hätte Vasari als er die Biographie Raphael's schrieb denken können, es sei jemals möglich, daß Zweifel aufstiegen, ob das von ihm genannte Bild Raphael selbst oder Altoviti darstelle, so würde er sich deutlicher ausgedrückt haben. Rumohr's Bemerkung ist zwar richtig an sich und die Italiäner sind was die Syntax anlangt im Ganzen sorgfältiger als wir, dennoch ließe sich dagegen sagen, Vasari sei ein viel zu unbekümmerter Stylist, als daß seine Sätze mit solchem Maaße gemessen werden dürften.

Hauptsache bleibt deshalb der Vergleich des Münchner Kopfes mit den anderen nachweisbar ächten Bildnissen Raphael's. Hier kommt Rumohr zu folgenden Resultaten.

Was die von Wicar und Missirini angestellte Vergleichung der Büste Altoviti's von Cellini mit dem Gemälde betrifft, so könne, meint er, statt des Gemäldes selbst doch nur Morghen's

Stich benutzt worden sein, welcher den Kopf in so ganz anderer Gestalt zeige als das Gemälde ihn bietet, daß selbst bei völliger Uebereinstimmung das Resultat der Vergleichung werthlos sein würde. Rumohr hat ganz Recht. Morghen's Stich stimmt mit dem Gemälde so wenig, daß man eine andere Person zu erblicken glaubt. Aus der auf dem Gemälde an der Spitze rundlichen, vollen, eher kurzen als gestreckten Nase, ist bei ihm eine zarte, spitz zulaufende Nase geworden. Die Stirn hat er erhöht, das Kinn verlängert, den Hals obendrein: es ist eine durchaus andere Formation in das Gesicht hineingetragen worden.

Wie kurz das Antlitz des Münchner Porträts erscheint, und auch Rumohr erschien, sehen wir daraus, daß dieser eine Erklärung dafür sucht und zu der Annahme kommt, der in seiner Fläche vielleicht nicht ganz glatte Spiegel, welchen Raphael benutzte, müsse zum Theil die Schuld getragen haben. Rumohr war genöthigt, eine solche Erklärung zu suchen, da er unter dem Eindrucke der beiden Porträts auf der Schule von Athen, sowie des Florentiner stand, welche beide ein gestrecktes Antlitz mit hohen geschwungenen Brauen über den Augen und eine zart hineinlaufende Nasenwurzel zeigen. Rumohr behauptet zwar, er habe eine Durchzeichnung des Kopfes der Schule von Athen mit dem Münchner Gemälde verglichen und beide „stimmten in allem Wesentlichen überein." Hier aber täuscht er sich. Sie stimmen nicht und können nicht stimmen. Wahrscheinlich aber brachte Rumohr das dabei in Anrechnung, was er dem entstellenden Effecte des Spiegels zuschrieb.

Es muß ausgesprochen werden, daß wenn Rumohr den Vasari besser kannte als die Leute denen er sich entgegenstellt, wenn er besser sah und gewissenhafter untersuchte, eins ihm dennoch abgeht: unbefangener Ueberblick des gesammten vorhandenen Materiales, das doch ihm bereits zum größten

Theile ebenso zugänglich war wie uns heute, und das er nicht zu classificiren verstand. Dazu kommt, daß eine gewisse Vornehmheit ihn hindert, sich so umfassend auszusprechen als nöthig gewesen wäre. Wir wissen oft in der That nicht, was er Alles verschwieg. Und deshalb dürfen wir wohl sagen: was er vorbringt, ist das Richtige, erschöpft die Frage aber nicht. Seine Auskunft den Spiegel betreffend ist genial und würde uns als einziger Ausweg vielleicht heute noch genügen, ließen nicht sichere Indicien anderer Art erkennen, daß das Porträt der Schule von Athen, sowie das Florentiner falsche, durch Uebermalung entstandene Stirnproportionen haben müssen (ich komme hinten beim Schluß darauf). Seine Behauptung, das Florentiner Porträt wenigstens sei an diesen Theilen übermalt, ist ein glänzender Beweis seines Kennerblicks, für welchen Photographien endlich jetzt schlagend eintreten:*) trotz alledem sind seine Ausführungen zu aphoristisch gehalten, um durchzuschlagen. Wie wenig sie dies im Stande waren, zeigt deren Aufnahme im Allgemeinen und Passavant's Stellung dazu. Passavant, dessen Leben Raphael's (1839 erschienen) heute als letzte abschließende Arbeit dasteht, hat wenigstens das Verdienst, das vorhandene Material durchweg zur Erwähnung gebracht zu haben. Wie Passavant mit diesem Materiale verfahren ist, versuche ich nun mitzutheilen, mit der Vorbemerkung, daß der erste Band seines Buches den erzählenden Text, der zweite den raisonnirenden Katalog über sämmtliche Werke, und der dritte (erst 1858 erschienene) Nachträge und Berichtigungen enthält. Die 1860 unter Passavant's eigner Mitwirkung veranstaltete französische Uebersetzung, welche eine Um-

---

*) Nichts läßt die übermalten Partien eines Gemäldes leichter erkennen als eine Photographie desselben. Das Gemälde ist seit jener Zeit immer von Neuem übermalt worden, so daß sich heute fast keine unbearbeitete Stelle darauf findet.

arbeitung des gesammten Werkes in ähnlicher Abtheilung bringt und welche Passavant selbst in der Vorrede als authentische neue Bearbeitung hinstellt, soll dennoch, wie mir privatim versichert wurde, so wenig zu Passavant's Zufriedenheit ausgefallen sein, daß die Deutsche Ausgabe nicht überflüssig wird. Uns hier kommt es zudem auf den historischen Gang der Untersuchung an.

Passavant beginnt im ersten Theile damit, Bottari vorzuwerfen, „er habe eine wahre Leidenschaft gehabt, ungekannte Selbstbildnisse Raphael's zu finden." Diese, Bottari angedichtete, an sich gar nicht tadelnswerthe, übrigens durch nichts zu belegende Leidenschaft beruht wohl nur auf der Uebersetzung von vaghezza di novità, „Sucht, etwas Neues vorzubringen," welche Missirini Bottari als Motiv unterschob, und die auch Pungileoni abgeschrieben hat. Vasari's Worte erklärt Passavant für doppelsinnig. Ferner: das Gemälde habe seit zwei Jahrhunderten in der Familie Altoviti für ein Bildniß des Ahnherrn gegolten. Dies scheint ebenfalls nur Missirini nachgesprochen zu sein. Das Münchner Gemälde zeige blondes Haar und blaue Augen, während Raphael auf den ächten Bildnissen (welche diese seien, erfahren wir hier nicht) braunes Haar und braune Augen aufweise. Ferner: was das Münchner Gemälde anlange, so habe Raphael dasselbe um 1505 oder 1506 nicht malen können. (Dies hat denn wohl auch Niemand behauptet.) Es trage in den Gesichtszügen keineswegs das Sinnige, Seelenvolle, das wir auf dem Porträt bewunderten, welches Raphael 1506 in Urbino von sich gemalt habe (das Florentiner). Schließlich äußert Passavant sein Erstaunen darüber, daß die der seinigen entgegengesetzte Meinung immer noch Anhänger finde.

Das „Sinnige und Seelenvolle" ist Passavant's schwache Seite. Seine gesammte Darstellung Raphael's ist mit diesem Elemente getränkt. Passavant sieht immer nur den Jüngling

vor sich, „dessen Constitution keine lange Dauer verspricht.“ Raphael's Florentiner Porträt (welches Passavant ganz aus eigener Conjectur 1506 in Urbino entstehen läßt) hat für meine Augen nichts Inniges, Seelenvolles, obgleich freilich die mannigfach danach arbeitenden Kupferstecher und Zeichner dies hineinzulegen versucht haben. Jedermann kann sich darüber heute leicht selber ein Urtheil bilden, wenn er einige dieser überall zugänglichen Stiche mit einer für wenige Groschen zu habenden Photographie des Gemäldes vergleicht. Legt man diese Stiche nebeneinander und vergleicht sie, so würde man gar nicht auf den Gedanken kommen, daß sie alle nach demselben Gemälde entstanden seien: sie haben weder Aehnlichkeit untereinander, noch gleichen sie dem Gemälde. Ich bin weit entfernt, behaupten zu wollen, daß die Photographie dies voll zur Anschauung bringe, allein sie ist in größerem Maaße sogar als das Original selber geeignet, erkennen zu lassen, daß die Augen, in denen doch wohl das Seelenvolle liegen soll, gänzlich übermalt sind.

Passavant kommt im zweiten Theile seines Buches auf das Münchner Gemälde zurück, das er unter Nr. 96 bespricht. Es werden hier die bereits erhobenen Vorwürfe gegen Bottari wiederholt, sowie noch einmal gesagt, daß Vasari's Stelle doppelsinnig sei. Ebenso unklar sei die Stelle Armenini's in dessen Veri precetti della pittura. Passavant druckt die Passage ab, sie lautet: „Se ne trovano pur molti (ritratti scil.) per mano di Raffaello in Fiorenza, già da lui fatti in Roma al tempo di Leone e di Clemente, ritratti da lui miraculosamente con Bindo Altoviti.“ Ich weiß nicht, was unklar hierin sein soll. Armenini, welcher 1587 in Ravenna schrieb, hatte nicht das Gemälde, sondern nur Vasari's doppelsinnigen Satz vor Augen, den er so verstand, als sei Bindo und nicht Raphael gemeint gewesen. In diesem Sinne spricht Armenini sich aus ohne irgend unklar zu sein. Die Stelle ist übrigens

ebenso unwichtig wie die oben bereits erwähnte im Riposo des Borghini, wo Vasari wörtlich ausgeschrieben worden ist, und die Passavant nicht kennt. „Indessen", fährt Passavant fort, „bedarf es nur eines Blickes auf das Bildniß selbst, um sich bei der Kenntniß der ächten Porträts, die Raphael von sich gemalt hat, sogleich zu überzeugen, daß es des Künstlers Bildniß von sich selbst nicht sein könne. Denn nicht nur ist des Bindo Gesichtsbildung von der des Raphael sehr verschieden, sowohl in der Form der Nase, als der des Mundes und des starken Kinnes; sondern unser Porträt zeigt auch blaue Augen und blonde Haare, welche beide bei Raphael dunkelbraun waren. Ebenso wenig stimmt der etwas üppige Ausdruck mit dem sinnigen und anmuthsvollen in den ächten Abbildungen Raphael's überein." ꝛc. Darauf wird der oben bereits angeführte Brief Winckelmann's als Zeugniß gegen Bottari angeführt, und mißbräuchlicher Weise in der Art aphoristisch citirt, als bezöge sich das gebrauchte Wort „Unwissenheit," das doch offenbar auf die Florentiner geht, auf Bottari und dessen Anhänger. Puccini und Lanzi, versichert Passavant weiter, seien ebenfalls gegen Bottari aufgetreten; Rumohr aber stelle die Sache so dar, als sei vor Missirini alle Welt Bottari's Ansicht gewesen. Im Uebrigen läßt Passavant Rumohr ganz bei Seite, über dessen Darstellung Raphael's er sich in der Vorrede ziemlich geringschätzig äußert. Dies wollen wir Passavant nicht übel nehmen, da er wirklich nicht im Stande war zu verstehen, wo Rumohr's Verdienste liegen.

Als Passavant schrieb (Ende der dreißiger Jahre), war der zwischen Rumohr und Wicar noch spielende Gegensatz längst verschwunden. Passavant identificirte sich ganz mit den Italiänern. In Rom hatte sich aus zum Theil sehr bedeutenden Vertretern aller Nationen eine Raphaelgemeinde gebildet, deren Grundton eine mit protestantischer sowohl als katholischer Sentimentalität gleichmäßig versetzte Verehrung des Meisters

war, dessen eigentliche Blüthe man, wenn auch nicht immer eingestandenermaaßen, in seiner vorrömischen Thätigkeit sah. Daß das Münchner Porträt deshalb nicht ihn, sondern Bindo Altoviti darstellen müsse, floß diesen Leuten schon mit Sicherheit daraus, daß es einen sinnlich viel zu kräftigen, lebensfrischen Jüngling zur Anschauung brachte.

Passavant's soeben angeführte Aeußerungen sind jedoch nur erst das was er gelegentlich ausspricht. Er hat, wie billig, den Bildnissen Raphael's einen eigenen Artikel gewidmet (I, 365), wo wir ihre ganze Reihenfolge besprochen finden. Hier nun bietet sich ein Schauspiel seltsamer kritischer Verfahrenheit. Passavant steht nirgends so stark unter dem Einflusse der sogenannten „unmittelbaren oder inneren Anschauung." Und so ist ihm begegnet, daß er, nachdem er erstens das Porträt der Schule von Athen und das Florentiner als Norm des ächten aufgestellt hat, nachdem er zweitens eine Reihe ganz anders gearteter Porträts Raphael's, welche in demselben Maaße wie jene als unzweifelhaft und ächt anerkannt werden müssen, aufgezählt und besprochen, und, sammt dem sie durch seine Form bestätigenden Schädel, als, man möchte sagen, unclassificirt auf sich beruhen gelassen hat: daß er dann schließlich ein noch anders geartetes Porträt Raphael's, welches weder mit jener, noch mit dieser Kategorie Aehnlichkeit zeigt, ja für das sich kaum ein Schatten von Autorität finden läßt und das Niemand heute mehr für ein Porträt Raphael's hält, für das allerächteste erklärt! Dies schmückt im Kupferstich die französische Uebersetzung seines Werkes! Behauptet Passavant, das Münchner Porträt könne deshalb Raphael nicht darstellen, weil es zum Römischen und Florentiner nicht stimme, so besitzt dasjenige, für welches er sich endlich erklärt, auch nicht die geringste Aehnlichkeit weder mit dem Römischen noch mit dem Florentiner, noch irgend einem anderen sonst. Auch läßt sich nachweisen, durch welche offenbare Mißverständnisse

es zu der Ehre gekommen ist, hier und da für Raphael's Bildniß gehalten zu werden.

Passavant leitet seinen Artikel über die Porträts Raphael's mit einer Uebertragung der bereits erwähnten Bellori'schen Personalbeschreibung ein. Regelmäßige, zarte Gesichtsbildung; braune, sanfte, bescheidene Augen; langer Hals und kleiner Kopf: lauter Kennzeichen einer Constitution von nicht langer Dauer. Alle diese Kennzeichen, welche den Grundton der Passavant'schen Anschauung bilden, hat Bellori erdacht. Das nun folgende Register zählt auf: 1) Raphael im Alter von 3 Jahren, gemalt von seinem Vater. Berliner Gallerie. 2) Raphael im Alter von 12 Jahren, von Timoteo Viti. Im Palast Borghese. 3) Im Alter von 15 Jahren. Kreidezeichnung in England. 4) Als schlafender Soldat auf der Resurrection im Vatican. 5) Im Alter von 20 Jahren von Pinturicchio in der Libreria von Siena. 6) Von einem Jugendfreunde Raphael's, in Kreide. England. 7) Im Alter von 23. In Florenz. 8) Im Jahre 1509 für Francia. 9) Zeichnung in Montecassino, 30 Jahre alt. 10) Marcanton's kleiner Stich: Raphael in seinen Mantel eingehüllt. 11) Bonasone's Kupferstich.

Ueber diese elf Porträts habe ich Folgendes zu bemerken: Nr. 1 und 2 gehören zu der großen Kategorie jugendlicher Raphaelporträts, welche dadurch gewonnen sind, daß man bei besonders ansprechenden Kindergesichtern auf Gemälden des älteren Santi voraussetzte, er habe seinen kleinen Sohn abgebildet. An das Berliner Gemälde glaubt, was dies anlangt, heute wohl Niemand mehr. Nr. 3 scheint auf einer Verwechselung mit Nr. 6 zu beruhen. Diese Zeichnung ist ächt. Nr. 4 bloße Vermuthung. Nr. 5 gehört zu den Porträts Raphael's, welche sich auf Pinturicchio's Sieneser Gemälden in beliebiger Anzahl entdecken lassen. Pinturicchio soll, wie Passavant genau weiß, Raphael „aus Anerkennung und Dankbarkeit" hier

porträtirt haben, wozu ich bemerke, daß das Verhältniß Raphael's zu Pinturicchio die Sieneser Arbeiten anlangend noch unklar ist und der Untersuchung bedarf. Nr. 9 ist, soweit die Photographie einer in München vorhandenen Copie urtheilen läßt, durchweg verdorben und falsch restaurirt. Nr. 10 ist das bekannte niedliche Blättchen, welches Raphael oder viele andere Leute darstellen kann, die bei undeutlichen Gesichtszügen übrigens von einem Mantel umhüllt sind. Ueber Nr. 11 endlich wollen wir Passavant selbst vernehmen, da er der Erste ist, welcher diesen wichtigen Stich in die Porträtfrage hineinzieht.

„Auf diese Weise (en face nämlich)," sagt Passavant (I, 369), „hat ihn auch Giulio Bonasone in einem Porträtkopf mit Hinzufügung seines (Raphael's) Namens dargestellt, so daß über die Frage, wen er vorstellt, kein Zweifel obwalten kann. Sind nun zwar in diesem Bildniß seine Züge fast unförmlich stark, oder vielmehr aufgedunsen, vielleicht in Uebertreibung des nicht fein auffassenden Zeichners, so erkennt man doch noch in allen Theilen dieselben Grundformen, die offne Stirn, die starken Augendeckel, den vollen Mund wie ihn die Porträts des Meisters in jüngeren Jahren zeigen."

Bezeichnen wir dies Porträt mit Nr. I und bemerken, daß Bonasone's Stich (B. 347) ein in keiner Weise unförmlich starkes, aufgedunsenes, wohl aber ein starkgebautes eher breites als langes Antlitz, bei niedriger, ein wenig auf die Augen drückender Stirn, und starken Backenknochen zeigt. Die Augen rund, mit starken Lidern und Thränensäcken, der Mund voll und von flachem Bart umgeben. Darunter steht: RAPHAELIS SANCTII URBINATIS Pictoris eminentiss. Effigiem Julius Bonasonius Bononien. ab Exemplari sumptam caelo expressit. Bonasone ist bekannt als gewissenhafter Zeichner.

Aber hören wir Passavant weiter:

„Auch giebt es noch zwei andere Bildnisse Raphael's, dem vorhergehenden (d. h. Bonasone's Stiche) ähnlich. Das eine befindet sich auf einem Gemälde im Pariser Museum, gewöhnlich Raphael und sein Fechtmeister genannt. Das andere malte Giulio Romano oder einer seiner Schüler al fresco in einem Zimmer der von ihm erbauten und ausgeschmückten Villa des Canzleipräsidenten Baldassare Turini, jetzt Villa Lante genannt und im Besitz des Prinzen Borghese. In dieser sind die Deckengemälde zweier Zimmer immer mit vier Porträts in Medaillons verziert. In dem einen sind es weibliche Bildnisse, unter denen die Geliebte Raphael's, genau wie ihr Porträt im Palaste Barberini; in dem andern Zimmer zeigen die Medaillons vier männliche Bildnisse, von denen eines Dante, das zweite Petrarca, das dritte Raphael'n, bis auf Kleinigkeiten genau wie im Bilde zu Paris darstellt. Da wir nun drei völlig miteinander übereinstimmende Porträts besitzen, welche stets als die des großen Urbinaten gegolten haben, so kann wohl nicht bezweifelt werden, daß Raphael, wie er auf denselben dargestellt ist, wirklich in seinen letzten Jahren etwas stärker geworden und nach damaliger allgemeiner Sitte der Künstler einen kurzen Bart getragen habe.“ Im dritten Bande, S. 67, und in der französischen Ausgabe fügt Passavant hinzu, daß Giulio Romano ein ganz ähnliches Porträt in seinem eigenen Hause in Mantua gemalt habe. Davon, daß Bonasone's Stich aufgedunsene Züge zeige, lesen wir hier nichts mehr. Bezeichnen wir diese Gemälde mit II, III, IV, V.

Passavant ist in offenbarer Verlegenheit. Der Mann, den diese Porträts zeigen, paßt ganz und gar nicht zu seinem Ideale. Erst nennt er das Gesicht „unförmlich stark und aufgedunsen,“ hinterher nur „ein wenig stärker.“ Er meint genug gethan zu haben, wenn er diese Porträts ein für allemal als ächt anerkennt, damit aber, giebt er zu verstehen, sei das

Mögliche geschehen. Genauere Vergleichung läßt er unterwegs. Daß diese Köpfe nichts an sich haben, was Mangel an Kraft oder schwache Gesundheit verräth, konnte er wohl bemerken. Aber nicht dies allein hätte ihm auffallen müssen. Bekanntlich ist 1831 in Rom Raphael's Leichnam und an demselben der ächte Schädel entdeckt worden, als dessen Haupteigenthümlichkeit Overbeck, dessen Bericht Passavant abdruckt, angiebt, „die Stirn tritt über die Augen ziemlich vor, ist aber schmal und von keiner bedeutenden Höhe." Dies nun war ein durchaus neues Factum. Die Früheren hatten unter dem Eindrucke eines falschen in der Akademie von San Luca aufbewahrten Schädels gestanden, (auf dessen Formation hin höchst wahrscheinlich die Porträts der Schule von Athen und das Florentiner ihre hohen glatten Stirnen aufgemalt erhielten): jetzt lag der neue authentische vor. Jeder unbefangene Forscher hätte ihn zum Ausgangspunkte der Untersuchung gemacht. Sofort würde er bemerkt haben, daß die ebenbesprochenen Porträts I bis V damit stimmten, und ohne Zögern hätten die Theile, welche bei andern Porträts nicht damit stimmen, für falsch erklärt werden müssen.

Hierzu war bei dem Porträt der Schule von Athen und dem Florentiner um so weniger Entschluß nöthig, als die Uebermalung ja klar zu Tage liegt.

Lassen wir Passavant einstweilen und bringen die Sache nun gleich zum Abschluß.

Außer jenen Köpfen I bis V existirt noch, wir bezeichnen ihn mit VI, ein Porträt, welches, wäre der ächte Schädel sogar nicht vorhanden, die Frage zur Entscheidung bringen könnte: nämlich der von Vasari selbst seiner Biographie beigegebene, Raphael darstellende Holzschnitt. Genau die Stellung des Kopfes erblicken wir hier wie bei dem Porträt der Schule von Athen (wonach er wahrscheinlich gezeichnet wurde)

oder, wie, nach der andern Seite gewandt, beim sogenannten Bindo Altoviti.*)

Vasari's Holzschnitt kann mit dem Kopfe der Schule von Athen in den Einzelnheiten natürlich nicht stimmen, da Stirn, Augen und Nase auf dem letzteren zu sehr umgearbeitet worden sind. Daß diese Umarbeitung im höchsten Grade stattgefunden hat, stellt sich heute ganz evident auf Photographien heraus, auf denen, bei besonders dazu eingerichteter Beleuchtung, die alten ächten Umrisse, welche Raphael in den weichen Kalk ritzte, zum Vorschein kamen. Diese Umrisse entsprechen denen, welche Vasari's Holzschnitt giebt. Mit dem Münchner Porträt aber ist dieser, eine kleine Neigung des Halses ausgenommen, von solcher Uebereinstimmung, daß auf den ersten Blick Jedem auffallen muß, dieselbe Persönlichkeit sei hier dargestellt worden. Der gleiche Contour der Nase, derselbe volle Mund, das kraftvolle Kinn, die kräftige, etwas vortretende Stirn. Ein anderer Kerl muß zu diesem Antlitze gehört haben, als die schwindsüchtigen, schmalschultrigen Gestalten, welche wir, wo moderne Maler Raphael auftreten lassen, vor uns zu haben pflegen. Passavant ist so sehr darauf aus, für Raphael's Engbrüstigkeit Beweise aufzubringen, daß er sogar die innere Schmalheit des Sarges, in welchem Raphael's Gerippe gefunden wurde, dafür anführt. Missirini war so weit gegangen, ein Schriftstück zu fälschen, demzufolge Raphael's Körper so zart war, daß sein Leben immer nur wie an einem Faden hing. Passavant, der die Fälschung zugeben muß, bedauert daß sie ohne allen Grund sei, und daß der treffliche Cancellieri, der diese Notiz gefunden haben sollte, in der That allerdings nichts derartiges entdeckt habe! Mir scheint: wer Raphael's ächte Porträts betrachtet und sich an die colos-

*) Es versteht sich von selbst, daß dabei die Zeichnung des Holzstockes und nicht der nach der andern Seite gewandte Abdruck vorschwebte.

sale Arbeitskraft erinnert, welche dem Manne von seiner Jugend an innewohnte, der kann nicht zweifeln, daß ein tüchtiger Körper der Träger dieses Geistes war. Gestorben ist er an einem hitzigen Fieber, das er sich bei seinen Ausgrabungen zur Wiederentdeckung des antiken Roms zuzog.

Den Florentiner Kopf zu dem jetzt als allein ächt zu bezeichnenden Typus des Holzschnittes in ein richtiges Verhältniß zu bringen, ist nicht so schwer, da an ihm, wie an dem Kopfe der Schule von Athen herumgemalt worden ist, bis etwas ganz Neues daraus ward. Niemand weiß, wie oft hier fremde Hände thätig waren: man scheint das Gesicht, wie Dr. Luther's Tintenklex, unaufhörlich aufgefrischt zu haben. Der Florentiner Kopf hat neuerdings wieder eine ganz neue Physiognomie angenommen: Niemand in Florenz, die Copisten abgerechnet die von seiner Reproduction zu leben haben, wird dem Gemälde irgend welchen Werth beilegen. Und was die Schule von Athen anlangt: man vergleiche nur die von d'Agincourt vor 60 bis 70 Jahren genommenen und in der Größe des Originals gegebenen Umrisse mit den 30 bis 40 Jahre später publicirten Durchzeichnungen. Schon in dieser kurzen Zeit hat der Kopf sich dermaßen verändert, daß er, wenn man diese Blätter nebeneinander legt, kaum derselbe scheint. In der Farbe wirkt er so frisch, daß er mit dem übrigen Gemälde verglichen, gleichsam herausfällt. Doch, wie eben bereits gesagt worden ist: die von Braun in Dornach angefertigten Photographien der Raphael'schen Frescen lassen die ursprünglichen Umrisse und die aufgetragene Malerei erkennen. Es existirt ein alter Stich Ghisi's nach der Schule von Athen. Auf diesem ist Vieles roh und ohne Eingehen in die Feinheiten hingestellt, überall dagegen sehen wir im Ganzen das Charakteristische der Formen mit einer gewissen Schärfe, die von gesundem Blicke zeugt, wiedergegeben. Raphael's Kopf hat hier noch die ächten Umrisse. Wir sehen, wenn auch roh und unschön

die starke, vortretende Stirn und die an der Spitze abgerundete Nase als charakteristische Merkmale des Gesichtes. Ghisi, Vasari's Zeitgenosse, hatte das Antlitz noch in den ächten Proportionen vor sich, Vasari selber konnte deshalb auch noch seinen Holzschnitt in den richtigen Umrissen danach zeichnen.

Dies die Lage der Dinge heute, die mir so evident scheint, daß sich kaum etwas dagegen sagen läßt. Der Beweis, welche Porträts Raphael's die authentischen seien, ist auf Grund seines Schädels und der mit diesem möglichen Vergleichungen sicher zu führen, und die Ursache weshalb dies nicht schon längst geschehen ist, darin zu suchen, daß sich zufällig Niemand mit dem historischen Verlaufe der Frage beschäftigt hat.

Nach Passavant schließen sich die Wenigen, welche über Raphael gearbeitet haben, in Betreff des Münchner Porträts seiner Meinung an, die von da an als die allgemein acceptirte bezeichnet werden darf. Die Gründe, mit denen für und wider gekämpft worden war, geriethen in Vergessenheit, man hielt sich an das gewonnene Resultat, das für unumstößlich angesehen ward. Der Münchner Katalog hielt zuletzt allein noch Stand; ich denke mir — ohne jedoch darüber irgendwie unterrichtet zu sein — weil König Ludwig I., im Angedenken alter, vor langen Jahren gewonnener Schlachten auf dem Felde der Kritik, am einmal erkämpften Namen Raphael's festhielt. Aus der Anmerkung im Kataloge von 1859 schon ersehen wir, daß derjenige, welcher ihn zu schreiben hatte, durchaus nicht der Meinung war, das Gemälde stelle Raphael dar. Zuletzt mußte nachgegeben werden und Bindo Altoviti siegte. Vielleicht darf heute darauf angetragen werden, daß man den berechtigteren Inhaber in seine Rechte neu eintreten und Bindo Altoviti wieder verschwinden lasse.

Eine in Ansehung des Zustandes, in welchem die Tafel sich befindet, nicht leichte, in Rücksicht auf die vorhandenen Stiche gebotene schöne Aufgabe wäre es für einen guten

Kupferstecher, das Münchner Gemälde zu stechen und damit das ächte Antlitz Raphael's seit Jahrhunderten zum ersten Male wieder unverfälscht der Welt zu zeigen. All' die, Bellori's idealem Recepte und den trügerischen Zügen des Kopfes auf der Schule von Athen entsprechenden Bildnisse des großen Meisters, von dem auch nach diesen Mustern Büsten und Statuen angefertigt worden sind, zu cassiren, würde unmöglich sein. Genug, wenn deren Zahl wenigstens nicht in der bisherigen Anschauung vermehrt, und anerkannt wird, daß wir in dem bisherigen Bindo Altoviti einen Mustertypus für Raphael's Kopf besitzen, vielleicht in der Auffassung wie Raphael selbst sich am schönsten erblickte. Vasari's Worte quando era giovane erklären sich Angesichts der Münchner Tafel und der Porträts I—VI dahin, daß Vasari nicht den späteren bärtigen, sondern den jugendlicheren Typus als den von Raphael für die Darstellung seiner selbst hier gewählten andeuten wollte. Die oben angeführten Stellen schon genügen, um den mit Vasari's Schriften weniger vertrauten Leser erkennen zu lassen, wie oft wir einem solchen das Alter bestimmenden Zusatze gerade was die Porträts der Künstler anlangt bei ihm begegnen.

Die heutigen Ausgaben des Vasari sind allerdings Wiederabdrücke der 1568 von Vasari edirten totalen Umarbeitung der ersten Auflage, geben dieselbe jedoch nicht nur in manchen Einzelheiten verändert, sowie umgestellt was die Anordnung betrifft, sondern auch ohne die alten Register, welche Vasari nach eigner Methode jeder der drei Abtheilungen zugefügt hatte, aus denen das Werk bestand. Von diesen Registern war eines immer den Namen derer geweiht, deren Porträts in der betreffenden Abtheilung erwähnt worden waren, während sich unter einem zweiten mit Cose notabili überschriebenen Register, neben andern Anführungen die Namen derjenigen Personen befanden, welche nur Besitzer oder Auftraggeber waren. Nun findet sich Bindo Altoviti's Namen für die Abtheilung, in

welcher Raphael's Leben abgedruckt ist, nicht auf der Liste derjenigen, deren Porträts erwähnt worden sind, vielmehr findet er sich unter den Cose notabili, als Besitzer oder Auftraggeber, verzeichnet, und dahinter die Zahl 178 als Zahl der Seite, auf der er in dieser Eigenschaft zu finden sei. Auf Seite 178 finden wir seinen Namen aber gar nicht, wir finden Bindo's Namen in der gesammten Abtheilung überhaupt nur einmal, und zwar auf Seite 77. Da nun aber sehr viele der in den Registern befindlichen Zahlen verdruckt sind, so daß Irrthümer hier zum Gewöhnlichen gehören, so ist nichts natürlicher als, ja ist fast nothwendig, anzunehmen, es liege ein Druckfehler vor und sei mit 178 77 gemeint gewesen. Die Stelle aber, die auf Seite 77 Bindo Altoviti's Namen aufweist, ist die, über welche soviel Streit war. Hiernach würde Vasari selber ausgesprochen haben, daß Bindo Altoviti nur Empfänger des Gemäldes war. Meiner Ansicht nach ist dieser letzte Beweis jedoch nur eine kleine Zuthat, ohne welche das richtige Verhältniß mit eben so großer Sicherheit feststände.

Die beiden Holbein'schen Madonnen

zu Dresden und zu Darmstadt.

1871.

Die Holbein'sche Madonna, bekannt, ohne weiteren Zusatz, unter diesem Namen, hat lange Jahre für eine der größten Zierden des Dresdner Museums gegolten. Als reinste Verkörperung Deutscher Weiblichkeit ist sie oft über ihre italiänische Schwester, Raphael's Sistinische Madonna, gestellt worden. Hätte ein Unglück ihren Verlust herbeigeführt, so würde man sie betrauert haben wie einen schönen Stern, der am Himmel verlosch, sie würde als unersetzlich betrachtet worden sein, etwa wie Goethe's Iphigenie, wenn ein Zufall denkbar wäre, welcher alle gedruckten und geschriebenen Exemplare des Stückes zugleich vernichtete, so daß nur die Erinnerung derer noch übrig bliebe, welche es einst gelesen oder gesehen hatten. Die Dresdner Madonna ist in Kupferstich und Lithographie in vielen Häusern zu finden, die Basler Regierung sandte eigends einen Maler, um sie für das Basler Museum zu copiren. Auf sie hin galt Holbein als der größte Deutsche Maler, größer als Dürer selber, und auf sie hin zumeist erschien Deutsche Malerei der italiänischen ebenbürtig.

In den letzten Jahren jedoch ist dieser Ruhm des Gemäldes mehr und mehr beschränkt worden. Man entdeckte Ungleichheiten in der Behandlung, man erkannte an vielen Stellen die größere Vortrefflichkeit des dieselbe Composition darstellenden Gemäldes zu Darmstadt, man erhob letzteres in immer bedeutenderem Maaße auf Kosten des Dresdner, bis dieses zuletzt, als Copie und geringe Arbeit angeklagt, in offenen Streit dagegen gebracht wurde. Beide Gemälde hatten ihre Verfechter. Eine Confrontation erschien wünschenswerth. Diese wurde endlich auf der in Dresden veranstalteten Holbeinausstellung ermöglicht und die Zeitungen veröffentlichten das Gutachten in Dresden versammelter Kunstkenner, deren ausgesprochene Absicht war, das Verhältniß beider Arbeiten zu einander festzustellen, und die sich in diesem Bestreben in einer Anzahl von Thesen vereinigt haben, deren, dem Publikum ex officio mitgetheilter Inhalt, wie es scheint, das letzte geistige Ergebniß der wochenlang Angesichts der beiden Gemälde gepflogenen Verhandlungen bleiben wird.

Die Versammelten erklären sich dahin.

1) Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna ist das unzweifelhaft ächte Originalbild von Hans Holbein's des Jüngeren Hand.

2) Im Kopfe der Madonna, des Kindes und des Bürgermeister Meyer auf diesem Bilde sind nicht unerhebliche spätere Retouchen wahrzunehmen, durch welche der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt ist.

3) Dagegen ist das Dresdner Exemplar der Holbein'schen Madonna eine freie Copie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbein's des Jüngeren erkennen läßt.

Dresden, den 5. September 1871.

Folgen die Namen.

„Dieses Ergebniß“ — schließt die Nationalzeitung ihre

Mittheilung — „welches ein bisher als Meisterstück berühmtes Bild der Dresdner Gallerie zu Gunsten eines zweiten, noch minder bekannten Exemplares vom Throne stößt, wird Aufsehen erregen."

Der Zusatz der Nationalzeitung ist von Wichtigkeit. Man ersieht aus ihm, wie die Oeffentlichkeit, der man die obige Erklärung übergeben hat, dieselbe auffaßt. Es handelt sich für das Publikum nicht darum, nachträglich abzuwägen, was in dieser Erklärung etwa unberührt gelassen sein könnte, was die Ausdrücke „freie Copie," „Hand Holbein's des Jüngeren" ganz genau abgewogen sagen oder nicht sagen, sondern man rechnet so: „Zwei Gemälde sind vorhanden. Eins nur kann ächt sein. Das Darmstädter ist dafür erklärt. Das Dresdner ist somit abgethan." Das Publikum hat nicht lange Zeit, ihm von Autoritäten zugefertigte Gutachten nachzuprüfen. Es sieht eine Anzahl angesehener Namen unter der Dresdner Erklärung. Es nimmt von vornherein an, man wisse was man unterschrieben habe und sei sich über die Tragweite der Erklärung nach allen Richtungen hin klar gewesen. Solche, wenn einmal das allgemeine Interesse rege geworden ist, warm aufgenommenen Facta erhärten rasch im allgemeinen Bewußtsein und es kostet Anstrengung sie wieder auszutilgen. Deshalb, nur um dem Festsetzen eines möglicherweise ungerechten Vorurtheils vorzubeugen, halte ich es für meine Pflicht, auszusprechen, daß die Dinge noch nicht so weit gediehen sind, um irgendwie über das Dresdner Gemälde ein entscheidendes Urtheil zuzulassen.

Es ist nicht gleichgültig, wenn ein Werk von dem Range der Dresdner Madonna, das zu den kostbarsten Inventurstücken des Deutschen geistigen Gemeinbesitzes gezählt wird, depossedirt werden soll. Man nimmt der Nation etwas. Es bleibt eine Lücke. Die Darmstädter Madonna wird Niemand dafür eintreten lassen wollen, die ich von einem der Unter-

zeichner der Erklärung selbst ein mittelmäßiges Werk an sich nennen hörte. Denn darüber werden auch die Unterzeichner der Erklärung der Mehrzahl nach nicht im Zweifel sein: die Dresdner Madonna, mag sie nun sein was sie will, ist ein Werk ersten Ranges, das zu bewundern kein Irrthum war.

Hierüber aber spricht sich ja auch keiner der drei Sätze aus. Sehen wir nun, was eigentlich in ihnen enthalten und welches der Sinn der durch sie versuchten Entscheidung sei.

Man könnte einwerfen, wozu das? Es fehle der Erklärung in keiner Weise an Deutlichkeit. Ich bin dieser Meinung nicht. Die Unterzeichner haben sich bei der Fragestellung selbstgewählte enge Grenzen gezogen und in den drei Paragraphen ihrer Erklärung Umstände unberührt gelassen, deren bloße Berührung eben, mochte diese nun im zustimmenden oder verneinenden Sinne ausgefallen sein, ihrer Erklärung einen ganz andern Gehalt und den daraus fließenden Folgerungen des Publikums eine andere Richtung gegeben haben würde. Auch sind bei Formulirung ihrer drei Punkte Ausdrücke gebraucht worden, welche ohne Erläuterung, was stricte gemeint sei, dem Publikum nicht verständlich sein können.

Ich gehe sie der Reihe nach durch.

Die Erklärung nennt das Darmstädter Gemälde das unzweifelhaft ächte Originalbild.

Das Darmstädter Gemälde (dessen frühere Schicksale als bekannt vorausgesetzt werden dürfen und auf die es hier nicht ankommt) erscheint bei genauester Prüfung allerdings als eine Arbeit Holbein des Jüngern. Zwar wirkt ungünstig für den Gesammteindruck ein verdunkelnder Firniß, allein dieser verhüllt doch nicht, worauf es hier ankommt, die Pinselführung des Malers. Darüber, daß dieses Werk von Holbein stamme, kann in der That keine Meinungsverschiedenheit herrschen.

Soll deshalb aber, weil die Darmstädter Madonna von Holbein sicherlich herrührt, die Dresdner nicht von ihm her-

rühren können? Die Erklärung sagt das nicht, aber das Publikum schließt so.

Die Erklärung sagt ferner, daß einige namhaft gemachte Köpfe der Darmstädter Madonna übermalt seien.

Diejenigen Köpfe aber, welche hier als übermalt bezeichnet werden, so daß sie, verändert, verdorben oder getrübt, wie man will, durchaus einen andern Anblick bieten, als der Maler ihn schuf, sind die hauptsächlichsten der Composition. Auf sie fällt das Auge zumeist, sie enthalten den eigentlichen Geist des Gemäldes, alles Andere erscheint neben ihnen bis zu einem gewissen Grade als Nebensache.

Das Dresdner Exemplar, sagt drittens die Erklärung, sei eine freie Copie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbein's des Jüngeren erkennen lasse.

Es ist aber nicht gesagt, ob die so nicht zu erkennende Hand Hans Holbein's nur die malende, oder die zeichnende, oder keine von beiden sein solle. Und ferner, das Publikum weiß nicht, daß dieser Ausdruck „freie Copie" sich doch nur auf diejenigen Theile des Gemäldes beziehen kann, bei denen überhaupt eine Vergleichung möglich war. Auf die hauptsächlichsten Theile also nicht! Diejenigen Theile des Darmstädter Gemäldes, welche unentstellt durch Uebermalung sind, zeigen alle die Vorzüge, welche Holbein's Porträts zeigen, von denen viele auf der Dresdner Ausstellung zusammengebracht worden sind und sich genau vergleichen ließen: wunderbares Eingehen auf die Natur, miniaturhafte Genauigkeit, feinste Ausarbeitung der Details; all das besitzt die Dresdner Tafel an den meisten dieser Stellen nicht, erscheint vielmehr hier so offenbar als eine nur flüchtige, oberflächliche Nachmalung der Darmstädter Tafel, daß an diesen Stellen nicht von einer freien, sondern von einer fast sclavischen, zugleich aber unvollkommenen Nachahmung des Musters die Rede sein muß. Niemand wird in der Malerei dieser Nebensachen

und Nebenfiguren die Hand Holbein's nachzuweisen versuchen wollen. Allein, was die Hauptsachen anlangt, die Köpfe des knieenden Mannes, der Mutter und des Kindes, sowie der knieenden Figur vorn rechts: wer kann da von Copie, freier oder unfreier, reden, da das Dresdner Gemälde hier ganz andere Köpfe als das Darmstädter giebt? Ich bemerke, daß ich mich hier nur auf die Kritik dieser Köpfe beschränke. Sind sie auf der Dresdner Tafel schlecht gemalt? Nein, sagt man, nur ein Meister ersten Ranges konnte so arbeiten. — Welcher? — Unsere Aufgabe ist nicht, ihn zu nennen. — Giebt es unter allen bekannten Namen einen einzigen, der dergleichen hätte schaffen können? — Keinen. — Warum also nicht Holbein selber? — Weil es nicht seine Malerei ist. — Und warum dies nicht? — Weil die auf der Dresdner Holbeinausstellung vorhandenen anderen Gemälde seiner Hand sämmtlich der malerischen Technik nach anders gearbeitet sind.

Sehen wir nun erst, worin ganz im Allgemeinen für beide Werke das Gemeinsame und das Unterscheidende liegt.

Das Darmstädter Gemälde zeigt in der Composition durchgehende Abweichungen vom Dresdner. Die Gestalten scheinen andere Verhältnisse zu haben. Viel Einzelheiten sind anders gefaßt, und zwar nicht bloß zufällig. Die Architektur ist eine andere. Die Darmstädter Composition hat eine Neigung ins Breite, es ist als lastete ein Druck auf den Gestalten; die Dresdner ist davon bis ins Genaueste hinein befreit worden. Die Figur der Darmstädter Madonna selbst scheint vom Gürtel abwärts zu kurz und die Nische drückt oben auf ihre Krone, der knieende Mann hat keinen rechten Raum für sich, der knieende Knabe vor ihm drängt sich wie in ihn hinein nach rückwärts. Unterschiede ähnlicher Art ergeben sich bei eingehender Betrachtung in Menge.

Der mögliche Grund dieser Unterschiede ist bisher we-

niger zur Sprache gekommen als es sollte. Längst schon ist darauf hingewiesen worden: das Darmstädter Gemälde war für eine Stelle bestimmt, an der es von der Tiefe aus betrachtet wurde, die Figuren sind deshalb in der Verkürzung gezeichnet, wie die Orgelflügel, welche Holbein für den Dom zu Basel malte. Obgleich ein Aufenthalt in Italien nicht nachzuweisen ist, so zeigen viele von Holbein's Compositionen, wie sehr er Mantegna, den Meister perspectivischen Aufrisses, studirt habe. Holbein besaß vollendete Kenntnisse in dieser Richtung, manche seiner Zeichnungen sind Meisterlösungen derartiger Aufgaben. Ohne Zweifel waren ähnliche Rücksichten bei der Composition der Darmstädter Madonna für ihn maaßgebend, deren Standort er genau berechnete.

Man halte nun eine Photographie des Darmstädter Gemäldes in entsprechender Weise in die Höhe und betrachte sie aus der Tiefe. Ein ganz anderer Anblick wird sich darbieten. Die Gestalten sich mehr von einander trennen. Die obere Linie der Nische wird nicht mehr auf die Krone der Madonna drücken, im Gegentheil, diese, nur halb in der Nische drinstehend, nun höher, emporstrebender erscheinen, während die Nische zurückweicht. Die gesammte Architektur thut gleichsam einen Schritt zurück und die knieende Frau rechts, wie der knieende Mann links neben der Madonna, würden nicht mehr, wenn sie sich erheben wollten, mit den Köpfen an die Consolen stoßen, welche bei gewöhnlicher Ansicht allerdings dicht über ihnen heraustreten.*) Der störende Anschein, als sei die Madonna vom Gürtel ab zu kurz, verschwindet. Kurz, was früher unharmonisch, schwer, gedrückt und beeinträchtigt aussah, wird natürlich, harmonisch, leicht und aufschwebend sich von einander lösen.

---

*) Deshalb auch die zu beiden Seiten anstoßende Mauer so niedrig, die auf dem Dresdner erhöht worden ist, wie nothwendig war: sie soll entfernter erscheinen.

Die zuerst von Waagen aufgestellte Meinung, das Darmstädter Gemälde sei für einen Kirchenaltar, für feste, dem Künstler im Voraus bekannte Verhältnisse bestimmt und ausgeführt worden, fände hierin also eine neue Bestätigung. Aus dem Anblick des Dresdner Gemäldes dagegen ergiebt sich, dieses sei für einen andern Platz bestimmt gewesen.

Hier ist die Stellung der Figuren überall so eingerichtet worden, wie sie für ein Gemälde sich gehört, das man an einer der Wände des eigenen Hauses hat. Die Perspective des Dresdner Gemäldes ist durchaus die gewöhnliche. Die Nische ist erhöht und die Madonna tiefer hineingestellt. Die Gruppen zur Rechten und Linken sind dem Beschauenden mehr entgegen gebracht, die Figuren erscheinen gestreckter als auf dem Darmstädter Gemälde. Man hat darüber gestritten, ob die Abweichungen des Dresdner Gemäldes Verbesserungen oder Verschlechterungen seien: es sind einfach nur Veränderungen, wie der anders gewordene Standpunkt des neu anzufertigenden Gemäldes sie erforderte, und sie sind mit soviel Kunst und Einsicht vorgenommen, daß Niemand als dem Meister des ersten Werkes der Umbau der Composition, zuzuschreiben ist. Die Kunst, lieber möchte ich sagen: Wissenschaft, mit der der Holbein verfuhr, ist noch nicht gewürdigt worden. Die Dresdner Madonna, schlank aufstrebend, harmonisch in jeder Linie, und das Auge mit dem Gefühl freien, edlen Wuchses erfüllend, das nur ein großer Meister zu erregen im Stande ist, wirkt in der veränderten Zeichnung erst mit voller Gewalt. Sie ist die Mitte und Hauptperson der Composition. Wer wollte die Dresdner Madonna, selbst wenn Holbein nichts dafür gethan, als daß er die herrliche Zeichnung lieferte, eine freie Copie nennen, auf der seine Hand nicht nachzuweisen sei? Diese, bis in jede Falte des Gewandes veredelnde Hand kann nur die Holbein's selbst gewesen sein: in jeder Hinsicht eine neue Schöpfung steht vor

uns. Man hat Einwürfe gegen die Architektur der Nische in ihrer neuen Gestalt versucht. An sich soll nicht darüber gestritten werden, jedenfalls aber liefern die Basler Zeichnungen den Beweis, daß Holbein, wenn er die Architektur des Darmstädter Gemäldes entwarf, nicht weniger die des Dresdner erfunden haben könne.

Indessen, wie gut all das sein möge, es könnte dagegen eingewandt werden, ich hätte eben doch nur das subjective Urtheil eines Bewunderers, der sein Gefühl für Beweis zu geben suche, ausgesprochen. Glücklicher Weise sind wir in der Lage, hier exactes Beweismaterial beizubringen, Thatsächliches, aus dem die Folgerung nothwendig ist, die Zeichnung der Dresdner Madonna könne nur von Holbein selbst herrühren.

Unter den Basler Zeichnungen befinden sich drei (in Photographien auf der Dresdner Ausstellung vorhandene) Blätter, welche als Studien nach der Natur für die Composition allgemein anerkannt sind, ohne daß die wichtige Frage, zu welchem der beiden Gemälde, dem Dresdner oder Darmstädter sie gehören, zum Austrage zu bringen gewesen wäre.

Da findet sich als erstes Blatt:

Der Kopf der mittelsten Frau der Gruppe rechts, genau dieselbe Stellung wie auf beiden Gemälden, nur mit dem Unterschiede, daß auf der Zeichnung die Frau das Kinn bis bis zum Munde mit einem Tuche verbunden trägt wie die andere hinter ihr. Trägt sie dies Tuch auf den Gemälden nicht, so erkennt man jedoch auf dem Darmstädter Bilde durch die Malerei hindurch, daß es ihr zuerst auch hier vom Maler gegeben war, der es mit späterer Abänderung verschwinden ließ, den früheren Farbenauftrag jedoch nicht herunterkratzte, so daß er sich später plastisch durchwachsend fühlbar machte. Ein Beweis, nebenbei, für Aechtheit und Priorität des Darmstädter Gemäldes, da das Dresdner hier nichts von früherer Untermalung zeigt. Dieses Blatt zeigt ferner, wie Holbein die

Gestalten auf dem Gemälde im Allgemeinen verschönerte, denn aus dem auf der Studie kleinen und unbedeutenden Auge der Frau hat er auf dem Gemälde ein größeres gemacht, welches dem Antlitze keinenfalls übel steht.

In Basel findet sich als zweites Blatt:

Die obere Gestalt des im Vordergrunde rechts knieenden Mädchens, dessen weißes Kleid mit feiner schwarzer Stickerei auf der Darmstädter Tafel so bewunderungswürdig ausgeführt ist, während es die Dresdner Tafel in nur flüchtiger Malerei wiedergiebt. Hier zeigt Holbein's Studie große Abweichungen von beiden Gemälden. Auf diesen trägt das Mädchen einen diademartigen Perlenaufsatz mit dicken Flechten: auf der Zeichnung schlicht den Rücken herabfallendes Haar. Dieses aufgelöste Haar ist auf dem Darmstädter Gemälde gleichfalls früher vorhanden gewesen, übermalt, und ziemlich leicht erkennbar. Allein bei dieser Verschönerung durfte sich der Meister hier nicht begnügen: eine ganz andere Profillinie verlangte man! und nun, während die alte, der Zeichnung entsprechende Profillinie sich gleichfalls auf der Darmstädter Tafel selbst noch verräth, zeigt im Uebrigen jedoch das Antlitz des Mädchens, wie es vor uns steht, durchweg eine andere, der Basler Zeichnung völlig fremde Formation. Die hier mit einer Neigung zum Dicklichen ausgestattete Nase ist auf dem Gemälde zart und fein geworden, die ebenso etwas plumpe Oberlippe zart ausgeschweift und das zurückweichende Kinn angenehm gerundet vorgebracht.

Wie aber erscheint dieser Kopf auf dem Dresdner Gemälde?

Keine Spur von Aehnlichkeit der Züge zwischen dem Kopfe der Dresdner und der der Darmstädter Tafel. Statt des Darmstädter hübschen Köpfchens, das Dresdner ein nicht einmal hübsches, mit einer Neigung zu groben Zügen versehenes Gesicht; nur der Kopfputz der gleiche. Dagegen unverkennbar, daß dies Antlitz des Dresdner Gemäldes das

nämliche sei, welches die Basler Zeichnung zeigt! Die nämliche Nase, das nämliche Kinn und derselbe Mund, nur das Gesicht auf dem Dresdner Gemälde älter dargestellt, so daß die Basler Studie nach der Natur bei weitem jünger aussieht!

Nun darf wohl gefragt werden, heißt das „frei copiren?“ Haben das Darmstädter und Dresdner Gemälde hier überhaupt mit einander zu thun? Wie war es möglich, daß auf dem Dresdner Gemälde eine Aehnlichkeit mit der Basler Blatte wieder erschien, die auf dem Darmstädter Gemälde mühsam und vollständig fortgebracht worden war? Der Meister des Dresdner Gemäldes also hat auch nach der Natur gearbeitet!

In Basel findet sich als drittes Blatt:

Der Kopf des knieenden Mannes mit gefalteten Händen, so offenbar jedoch in späteren Jahren erst von neuem nach der Natur gezeichnet, daß kein Zweifel sein kann, diese Studie (von Holbein's Hand natürlich) habe nur für das Dresdner Gemälde gedient! Das Darmstädter Gemälde zeigt feste, jugendlichere Formen (entsprechend Holbein's früher [1516] gemaltem Porträt desselben Mannes, das sich in Basel befindet), unsere Zeichnung dagegen deutet auf beginnendes höheres Alter hin.

Und zu diesen Indicien nehmen wir den gänzlich veränderten Kopf der Dresdner Madonna selber, mit dem Anfluge eines leisen Doppelkinnes, das der Darmstädter fehlt und das diese nie besessen hat. Nur nach der Natur kann die ganz verschiedene Auffassung auch dieses Antlitzes auf das Dresdner Gemälde gebracht worden sein.

Ich erwähne als Schluß dieser Kette einen letzten Umstand, durch den wir zugleich zu der Frage zurückgelenkt werden, ob, nachdem bewiesen worden ist, Holbein allein könne die Zeichnung für das Dresdner Gemälde gemacht haben, sich nicht auch die Möglichkeit herausstelle, seine Hand sei als die, welche die Farben aufgetragen hat, nicht ohne weiteres abweisbar.

Wir sehen, wie bereits erwähnt ward, auf dem Darmstädter Gemälde die zum Gebete gefalteten Hände des knieenden Mannes halb verdeckt von der Schulter des knieenden Knaben vor ihm. Früher ein wirksames Mittel, die Gestalt des letzteren vorzuschieben, konnte später diese Verdeckung keine Dienste mehr leisten. Es galt nun vielmehr, die Gestalt des Mannes hervorzuheben; die gefalteten Hände sind auf dem Dresdner Gemälde deshalb über der Schulter des Knaben sichtbar und es ist sogar noch ein Zwischenraum vorhanden. Man betrachte diese Hände. Von wem anders als Holbein kann diese nunmehrige Vervollständigung ausgegangen sein? Es ist bekannt, was Hände auf sich haben. Welcher Maler hätte daran gerührt, und welcher dies Meisterstück so vollbracht?

Gerade diese Hände sind mit denen des Darmstädter Gemäldes (so weit sie da sichtbar sind) verglichen worden auf die Malerei hin. Welche Feinheit und Naturwahrheit hier, urtheilte man, welche nur allgemeine Farbengebung dort! Und nun ging man weiter zum Vergleich der einen sichtbaren Hand der Madonna und verglich die schöne, kräftige Naturnachahmung auf dem Darmstädter Bilde mit dem „verschwommenen, kraftlosen Anblicke,“ welchen das Dresdner Gemälde bieten sollte. Ich bemerke dagegen: was den Farbenauftrag anlangt, so nehme ich beim Dresdner Gemälde Holbein's eigene Hand nur bei den Köpfen der Maria, des Kindes, des Mannes und der knieenden Figur vorn rechts, sowie für die Hände der Maria und des Mannes in Anspruch.*) Alles Andere mögen seine Gehülfen geliefert haben. Alles

*) Daß Holbein nur ganz bestimmte Hauptsachen auf der Dresdner Tafel neu malte, während das Uebrige durch seine Leute copirt ward, kann seinen Grund in den Zahlungsstipulationen gehabt haben. Man war damals sehr genau in diesen Dingen. Ich erinnere an Pinturicchio's Vertrag mit dem Cardinale Piccolomini, die Bibliothek des Domes von Siena betreffend, wo ausdrücklich bestimmt war, daß er eigenhändig nur die

was mechanisch nachahmbar war, was tale quale (Veränderungen der Contoure in Abrechnung) herübergenommen ward, sei nicht von Holbein. Die eben aufgezählten Theile jedoch, wenn auch nicht mit der Malerei der Gemälde stimmend, welche sich auf der Dresdner Holbeinausstellung finden, erscheinen mir dennoch zu ausgezeichnet auch im Colorit, als daß ich Holbein hier nur die Zeichnung zuschieben dürfte.

Es kommt nämlich in Betracht, daß nichts anderes Gemaltes als Porträts in Dresden zum Vergleich herangezogen werden konnten, auf die hin man „die Hand Holbein's auf der Dresdner Madonna nirgends nachweisbar" finden wollte. Andere Malereien Holbein's fehlten zum Vergleiche. Bekannt aber ist die Verschiedenheit der malerischen Behandlung von Köpfen auf historischen Gemälden und auf Porträts. Ließe sich etwa nach dem Oelporträt, welches Raphael von Pabst Giulio II. gemacht hat, nachweisen, daß seine Hand auf dem Fresko der Messe von Bolsena denselben Pabst gemalt habe? Doch es soll Fresko und Oel nicht verglichen werden. Zeigen etwa die zarten, noch lionardesk ausgeführten Porträts, welche man in Raphael's letzte Florentiner Zeit verlegt, irgendwie die Hand, welche zurselben Zeit die Grablegung malte? Schneide man einen beliebigen Kopf aus Raphael's historischen Gemälden heraus: Niemand wird ihn für ein Porträt halten; Niemand wiederum seine Porträts für Theile etwa verlorener historischer

---

Köpfe der Figuren zu malen brauchte. (Item sia tenuto fare tutti li disegni delle istorie di sua mano in cartoni et in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco, et in secho ritocchare et finire infino a la perfectione sua. Vasari, Ed. Lemonnier V, 287.) —

Die Existenz beider Gemälde erklärt sich am einfachsten, wenn wir annehmen, es sei das Dresdner eine für die Familie später angefertigte Copie, die man so billig als möglich zu erlangen suchte. Später kehrte das erste Gemälde dann gleichfalls in den Privatbesitz der Familie zurück und schließlich wurden beide verkauft. Daß bei dieser Gelegenheit immer nur von einem die Rede war, ist gleichfalls begreiflich, da die Existenz zweier Exemplare den Preis erniedrigt und beide verdächtig gemacht haben würde.

Gemälde, Warum soll Holbein, welcher damit begann seine erste (die Darmstädter) Tafel mit aller peinlichen Sorgfalt einer Porträtzusammenstellung zu malen (vielleicht weil es verlangt wurde), nicht später gewahr geworden sein, daß diese Feinheit den Gesammteffect des Werkes nur beeinträchtige? Wo stehen denn historische Gemälde von Holbein, um das Gegentheil zu beweisen? Man nennt die Hand der Dresdner Madonna kraftlos im Vergleich zu der der Darmstädter: sie ist im Sinne einer Photographie weniger genau, aber mir scheint sie viel wahrer, wie lebendiges Fleisch selber. Man glaubt den leisen Druck zu sehen, mit dem sie das Kind an sich preßt; bei den gefalteten Händen des Mannes die inbrünstige Bewegung, mit der sie sich verschränken. Freilich nicht mit der Lupe, sondern aus der richtigen Entfernung muß gesehen werden. Was denn bleibt von Correggio's Händen übrig, wenn man das Auge dicht darauf hält, was von denen der Sixtinischen Madonna Raphael's, der doch zeichnen konnte? Es giebt eine höchste Stufe der Kunst, wo die menschliche Gestalt uns von den Meistern über die feste Form hinaus, in der Bewegung selber gleichsam, vor Augen gebracht wird. Man verfolge Raphael's Malerei. Je höher er steigt, um so sicherer ordnet er Kleinigkeiten dem Gesammteffect, ordnet er Nebensächliches der Hauptsache unter. Die Dresdner Madonna ist einfacher als irgend eins von den ausgestellten Porträts Holbein's, bringt jedoch eine sicherere Totalwirkung hervor als eins von ihnen. Die Madonna selber nimmt die Augen zuerst gefangen, allmälig erst geht man auf das Uebrige über. Das Dresdner Gemälde stammt nach jeder Richtung aus der Hand eines Meisters, der sich der Wirkung seiner Mittel bewußt war, der genau wußte was er wollte und was er vermochte. Sagen, ein Anderer als Holbein habe hier gemalt, wäre nicht nur für den einzelnen Fall einen andern Namen supponiren, sondern wäre ebensoviel als behaupten: es habe

neben Holbein einen Maler ersten Ranges in den Niederlanden gegeben, der nicht nur wunderbarer Weise für dies eine Werk unbekannt geblieben sei, sondern dessen sämmtliche übrige Werke, welche die Vorstufen für eine solche Höhe bildeten, verloren gegangen seien. Holbein, wo er nicht selbst den Pinsel führte, hat denjenigen, welche malten, Anweisung gegeben, wie sie malen sollten. Mag, was so zu Stande kam, freie Copie genannt werden können, alle übrigen Theile der Dresdner Madonna sind original.

Indeß auf diese Einwürfe wird geantwortet, die Frage sei einmal so gestellt: hat Holbein hier selbst gemalt, oder nicht? Wer und wie gemalt worden sei, lasse man auf sich beruhen und sei nicht verpflichtet, diesen Maler zu schaffen, während, man möge neben das Dresdner Gemälde halten welches von den auf der Ausstellung vorhandenen Gemälden Holbein's man wolle, keins ähnliche Behandlung zeige.

Aber man hätte nur dann ein Recht gehabt, diesen Schluß zu ziehen, wenn in der That die Dresdner Holbeinausstellung hier als maaßgebend angesehen werden könnte. Dies ist jedoch nicht der Fall. Sie entbehrt leider derjenigen Werke, auf die es bei dieser Frage zumeist ankam.

Es fehlen die Schätze des Basler Museums. Ich frage: welches von den Basler historischen Hauptgemälden ist der Art, daß es, in Dresden zur Untersuchung gezogen, auf die dortige Sammlung Holbeinischer Porträts hin das Zeugniß erhielte, die Hand Holbein's sei auf ihm sichtbar? Den angehäuften Porträts, welche fast ausschließlich die Dresdner Ausstellung ausmachen, entnehmen wir den Eindruck, als sei Holbein überall ein so langsamer, penibler, eindringender Nachahmer der Natur gewesen, ein Mann, dessen Auge die Gestalt der Dinge mit der Scharfsichtigkeit eines Naturforschers aufsog, als habe er, den Vergleich vom Ohre genommen, das

Gras wachsen hören und wolle den Beschauern seiner Werke das verrathen. Das Darmstädter Gemälde zeigt allerdings auch für die historische Malerei diese Art der Arbeit bei Holbein in voller Blüthe, während die Dresdner Madonna in ihrer jetzigen Gesellschaft zu frisch, zu keck, und auf den Effect gemalt erscheint. Deshalb zumeist soll gerade von Holbein die Malerei daran nicht herrühren.

Holbein als Porträtmaler ist eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Er hängt nach dieser Seite hin mit seinem Jahrhundert und dem Publikum, für das er malte, so stark zusammen, daß er als Prototyp für eine ganze Richtung gelten kann. Uns fällt im Allgemeinen bei den Porträts, welche das 15. Jahrhundert hervorgebracht hat, die, man könnte sagen, polizeiliche Richtigkeit auf, mit welcher die Gesichter wiedergegeben sind. Italiänische, Deutsche und niederländische Arbeiten zeigen das: am meisten aber die niederländischen. Diese Bildnisse haben etwas unbarmherzig Nüchternes. Die Züge erscheinen bis zur Verschlossenheit ruhig, als bewegte sie im Augenblick kein Gedanke. Ihr Blick ist streng und kalt, als forderte er den Beschauer heraus, den Versuch aufzugeben, durch das Auge ins Herz zu bringen. Kurz, diese Gesichter, meisterhaft gemalt, haben etwas Leeres, fast Trauer Erweckendes.

Unzweifelhaft hängt dieses Wesen zusammen mit der Art und Weise, wie man sich von Mensch zu Mensch in den Städten jener Zeit, wo Malerei und Kunst jeder Art doch zumeist blühten, anzusehen gewohnt war. Das enge Zusammenleben bei steter gegenseitiger Beobachtung und Belauschung brachte eine Feinheit der Auffassung mit sich, welche mikroskopisch genannt werden kann, während eine eiserne Verschlossenheit als Abwehr dagegen, die Kunst erzeugte, durch das äußere Auftreten sich nicht zu verrathen. Man braucht nur die Gesetzgebung jener Zeit anzusehen, um zu fühlen, welch unge-

meiner Vorsicht es bedurfte, nur um nicht in Verdacht zu gerathen, da Verdacht oft schon genügte, einen Mann den schlimmsten Proceduren zu überliefern; die städtischen Geschichten bestätigen das. Die undurchdringliche Ruhe und Verschlossenheit, welche die Porträts des 15. Jahrhunderts zeigen, giebt den Charakter der Männer und Frauen jener Zeiten wieder, und in den Niederlanden, wo die Kunst am längsten blühte und am sorgfältigsten gepflegt wurde, kam man am weitesten in der Wiedergabe dieser Natur. Der Einfluß der niederländischen Kunst auf Holbein aber ist ein ersichtlicher. Mehr und mehr nimmt er in seinen Porträts diesen Geist in sich auf, der in England zudem der herrschende war, wo die meisten seiner Porträts entstanden sind. Holbein's früheste Bildnisse, die er in Basel malte, und die leider nicht in Dresden ausgestellt werden konnten, sind ganz anders empfunden. Nichts würde falscher sein, als diese Eigenschaft seiner Arbeiten als Porträtmaler, welche als eine nothwendige in der Zeit lag, auf Holbein selbst zu beziehen. Noch falscher aber würde es sein, nach seinen Bildnissen alleinzig bindende Schlüsse auf Holbein's historische Gemälde zu gründen, von denen leider fast nichts mehr erhalten ist. Einiges jedoch ist immer noch sichtbar, ebenfalls aber leider nicht in Dresden.

Wie denn ist Holbein's Passion in Basel gemalt? Wer von den Unterzeichnern der Dresdner Erklärung, wenn dieses Werk auf der Dresdner Ausstellung wäre, dürfte, nach Analogie der da zusammengekommenen Bildnisse, auf ihr Holbein's Hand erkennen? Und ferner, wie war es möglich, daß dieselbe Passion in den gleichen Jahren etwa entstand, in denen Holbein das Basler Porträt Meyer's, das seiner Frau und, etwas später, zumal das des Bonifacius Amerbach malte? Scheinen nicht zwei ganz verschiedene Meister hier und dort thätig gewesen zu sein? Und nun nehme man gar Adam und Eva der Basler Sammlung hinzu, die so frisch, fast roh hin-

gemalt sind? Wiederum jedoch die Hand Holbein's! Und mit alle dem vergleiche man den so völlig anders behandelten Christus im Grabe! Wie würde der erst auf der Dresdner Ausstellung sich ausnehmen! All das wenig aber gegen Holbein's großes herrliches Basler Gemälde: seine Frau mit den beiden Kindern. Giebt es eines unter seinen übrigen Porträts, das mit dieser über jeden Zweifel erhabenen geistreichsten Arbeit seines Pinsels Aehnlichkeit des Farbenauftrags zeigte? Will man neben dieser brillanten, raschen, in gewisser Beziehung ganz modernen Malerei die der Dresdner Madonna zu modern nennen? Soll neben diesem kecken Farbenauftrag die zarte Pinselführung der Dresdner Madonna, nur weil sie hier und da als Pinselführung sich geltend macht, gegen die Urheberschaft Holbein's angeführt werden? Das Basler Gemälde ist anders gearbeitet, geht aber was flotte Behandlung anlangt viel, viel weiter.

Es läßt sich begreifen, daß die Basler Regierung die Schätze ihres Museums von Ort und Stelle nicht entfernen und in die Weite senden wollte: für die Dresdner Holbeinausstellung jedoch und für die Vergleichung der beiden Madonnen ist dieses Fortbleiben der wichtigsten gemalten Stücke Holbein's fatal geworden. Ich lebe der Ueberzeugung, man würde Angesichts der Basler Arbeiten die Möglichkeit, daß Holbein's Hand die Dresdner Madonna (ich rede immer nur von den bestimmt hervorgehobenen Partien darauf) gemalt habe, nicht so energisch verneint haben. Holbein's Thätigkeit war eine ausgebreitete. Von seinen bedeutendsten Werken vielleicht blieb keine Spur zurück. Die vorhandenen zeigen eine solche Mannigfaltigkeit der Behandlung, verrathen eine solche Potenz, je nach den Umständen den Farbenauftrag verschieden zu behandeln (wir bewundern dieselbe Fähigkeit bei Raphael), daß, sobald der geistige Eindruck eines Werkes wie die Dresdner Madonna Holbein's Urheberschaft nicht

zurückweist, die technische Behandlung keinen Anstoß bilden kann.

Vom geistigen Eindruck rede ich hier jedoch absichtlich nicht, damit nichts von mir vorgebracht werde, was als subjective Anschauung bedenklich erscheinen könnte. Zwar, wenn heute zu entscheiden wäre, ob eine von den Symphonien oder Sonaten Beethoven's von ihm oder einem Andern sei, dürfte vielleicht auch vom Eindrucke dieses Werkes gesprochen werden und nicht bloß von dem daran und darin, was sich berechnen und beweisen läßt. Doch ich will dies zur Seite lassen, da Irrthümer hier möglich sind, möchte man sie auch für noch so unmöglich halten. Ich berühre dies auch deshalb nur, um ausdrücklich zu bemerken, daß ich darauf verzichte, den geistigen Eindruck, welchen das Dresdner Werk stets auf mich gemacht hat, auch nur als ein Sandkorn anzuführen, welches für Holbein's Autorthum als Maler in die Wagschale fiele. Ich verzichte darauf ausdrücklich, da dieser „geistige Eindruck" seiner Natur nach Gegenstand einer Verhandlung für und wider hier nicht sein kann.

Ich gestehe zugleich, daß auch die Beurtheilung des Technischen bei Kunstwerken für mich nicht Gegenstand entscheidender Discussion sein kann, ich lasse nur Gedankenaustausch mit Freunden gelten, die über denselben Gegenstand ähnlich denken und sich auf etwa übersehene Details aufmerksam machen. Bei Handzeichnungen Raphael's und Michelangelo's z. B., bei denen sich in ganz anderer Weise als bei Gemälden die „Handschrift" des Meisters erkennen, man sollte denken: nachweisen läßt, bin ich oft genug mit den Wenigen, welche hier als Kenner überhaupt in Frage kommen können, anderer Meinung und Jeder beruft sich auf die Gesammtheit seiner Erfahrungen und Anschauungen, welche ihn dafür oder dagegen stimmen läßt.

Wir befinden uns der Dresdner Madonna gegenüber weni-

ger als irgend sonst in der Lage, ein Urtheil zu formuliren, sondern stehen etwa wie in den ersten Stadien des Processes: der Thatbestand soll eruirt werden. Hierfür nehme ich das Recht in Anspruch auszusagen, der Satz: auf der Dresdner Tafel sei die Hand Holbein's nicht nachweisbar, hätte, um Mißverständnisse zu verhüten, lauten müssen: sei verglichen mit den in Dresden heute zusammengebrachten Gemälden Holbein's nicht nachweisbar: die Basler habe man leider nicht vergleichen können. Nehmen wir hinzu, daß der Ausdruck „freie Copie" nur das Coloristische des Gemäldes berührt, da er sich auf die Cartonzeichnung der Composition nicht beziehen konnte und durfte, so darf ich damit schließen, daß die Veröffentlichung des dritten Passus der Erklärung vom 5. September zum Gebrauch des Publikums nicht geeignet war. Die Acten über die in ihm angeregte Frage sind weder geschlossen, noch waren sie bereits schließbar. Jeden Tag kann eine Notiz gefunden werden, welche Holbein als Meister der Dresdner Madonna dennoch proclamirt und allen Widerspruch verstummen macht. Sollte dagegen für den gesammten Farbenauftrag ein anderer Meister sich urkundlich herausstellen, so würde Holbein immer noch der Ruhm der Zeichnung verbleiben.

Wie die Dinge liegen, konnte die Nebeneinanderstellung des Dresdner und Darmstädter Gemäldes für beide nur ein Gewinn sein. Ihre Vorzüge liegen nach ganz verschiedenen Richtungen. Für die Darmstädter Tafel war es vortheilhaft, daß unwiderleglich ihre Originalität und Priorität zu beweisen war, für die Dresdner, daß die gegen sie gerichteten Angriffe endlich in ein System gebracht wurden, so daß eine systematische Vertheidigung möglich ward. Sie bleibt für uns eine Schöpfung Holbein's, welche Zeugniß davon ablegt, wie hoch sich der Genius dieses Meisters zu erheben vermochte. Daß, soweit es sich um den Farbenauftrag handelt, nur dasjenige von ihm selber herrührt, was seiner

Hand durchaus bedurfte, kann dem Werthe des Werkes keinen Eintrag thun. Ein solches Verfahren war herkömmlich und nothwendig. Bei Raphael wissen wir es sicher, Dürer spricht darüber als verstehe es sich von selbst. Keinenfalls ist ein Strich auf dem Gemälde, der seinem herrlichen Gesammteindruck als Werk eines der größten Künstler Eintrag thäte.

Das Porträt des Bonifacius Amerbach von Holbein.

in Kupfer gestochen von Friedrich Weber in Basel.

1872.

Der patriotische Sinn der Schweizer, nachdem er während der vierziger Jahre über Gebühr erhoben worden war — wo das bloße Wort Republik noch bei uns als das öffentliche Geheimmittel angesehen wurde, dem jede politische Krankheit weichen müßte — hat in der letzten Zeit desto schärfere Anfechtungen zu erleiden gehabt. Früher schienen die Schweizer Bürger uns weit voraus. Ohne Fürsten regierten Bürger und Bauern sich selbst, und Jeder wußte genau, wohin er gehörte, und was er zu thun und zu lassen hätte. Heute stehen sie scheinbar weit zurück. Hochmüthig innerhalb ihres engen Gesichtskreises scheinen sie den großen Strom der allgemeinen germanischen Politik, den selbst die Skandinavier zu begreifen beginnen, weder zu sehen noch anerkennen zu wollen.

Indessen, wenn eine Zeitlang hierüber Verstimmung herrschen konnte zwischen den beiden Geschwistern derselben Völkerfamilie: in allerneuester Zeit ist auch diese gewichen. Wir hören allmälig auf, die Leistungen unserer Nachbarn zu kritisiren. Was wir selbst zu thun haben, nimmt unsere Kräfte

zu sehr in Anspruch. Wir lassen, was in der Schweiz gethan und gedacht wird, auf sich beruhen und getrösten uns, sollte es wirklich zu Zeiten scheinen, als könne dort das uralte Germanenthum verleugnet werden, der Zuversicht, daß Meinungen und Leidenschaften das Blut nicht zu ändern vermögen, das in den Adern der Menschen fließt. Im Ganzen hat der letzte Krieg das Gefühl der engen Verwandtschaft nicht aufgehoben, zugleich viel dazu beigetragen, daß man sich vorurtheilsfreier ins Auge sehe.

Man wird es nach dieser Einleitung nicht als eine captatio benevolentiae ansehen, wenn bei Besprechung des neuesten Kunstwerkes von der Hand eines Schweizers jetzt begonnen werden soll mit einer Erhebung des Basler Localpatriotismus, als dessen Resultat im schönsten Sinne diese Arbeit dasteht.

Was ist das für eine Stadt, die seit Jahrhunderten ihre Freiheit bewahrte, ohne sich jemals Fremden in die Hände zu geben! Wie überaus ehrwürdig steht ihr immer sich neu aus sich selbst erzeugende Gemeinwesen vor uns! Die alle inneren Revolutionen unerschüttert in sich durchgemacht hat, aus denen sie stets gekräftigt und guten Muthes für die Zukunft hervorgegangen ist. Die in ihren Handelsbeziehungen im Lauf der Zeit mehr und mehr auf Frankreich angewiesen als auf Deutschland, dessen Schriftsprache Manchem aus den höheren Familien kaum so geläufig ist als die französische, dennoch ihrem ächt Deutschen Wesen stets treu blieb. Deren Bürger in ihrem Thun und Treiben scheinbar nur auf Geldgewinn aus, sparsam und oft genug Verächter der geistigen Mächte, dennoch, neben Zürich, Bern und anderen Schweizer Städten, ihre eigene Universität, sich zum Stolz und zur Belehrung, glänzend aufrecht erhalten, aus öffentlichen Mitteln ihren Kunstschätzen ein Museum errichten und aus ihren eigenen alten Familien immer wieder Männer produciren, die in

Kunst und Gelehrsamkeit kräftig und ruhmvoll eingreifen. Und all das in ununterbrochener Tradition seit Jahrhunderten. Man tadelt die am Zopf und am Alten hängende Zähigkeit der Schweizer; solch eines hartnäckigen Stammes aber bedurfte es, um als Vorwacht im Südwesten Deutschlands fremdem Andringen eichene Festigkeit entgegenzusetzen. Das Deutsche Reich wußte den Elsaß nicht zu behalten und Straßburg selber, das mit blutigen Thränen unter die fremde Herrschaft trat, hatte sich so völlig in sie gefunden, daß es über seine Wiedervereinigung dieselben blutigen Thränen noch einmal zu vergießen scheint; Basel dagegen ist immer das alte geblieben. Heute noch stehen die Schweizer innerhalb der europäischen Mächte wie sie vor Jahrhunderten standen: storr, kriegerisch, eifersüchtig auf das eigene Besitzthum, und unablässig bedacht es zu vermehren, mißtrauisch gegen das Fremde und Neue, Jedermann ein Politiker auf eigene Faust und ehrgeizig im Gemeinwesen; festhaltend jedoch am Aechten, immer darauf bedacht, sich zu unterrichten und fortzubilden und mit rücksichtsloser Freigiebigkeit einzutreten, wo es sich um Institute für Wissenschaft und Kunst handelt. Nirgend gewahren wir einen so edlen Stolz auf die Stätte, wo man geboren ist, und so unvertilgbare Theilnahme, selbst aus der Fremde, an Allem, was diese Stätte und was das Vaterland angeht.

Wir haben wenig von diesen Tugenden in dieser Gestalt in Deutschland. Wer möchte die Orte aufzählen, wo man so auf sich hält wie in der Schweiz in einem jeden? Was ist übrig von dem alten Nürnberger, Augsburger, Ulmer Gemeinsinne? Wie wenig alterhaltene Familien dort, die mehr zufällig noch innerhalb der verfallenden Mauern wohnen und hervorragen. Wo eine Stadt bei uns, die einem Architekten, wie Semper, gleichsam den künstlerischen Ruhm ihrer äußeren Gestaltung anvertraute, wie die Zürcher thaten? Wo eine Stadt, die für einen Meister, wie Holbein, der doch nur

zum Theile einst ihr Bürger war, soviel that, wie Basel? Etwa Nürnberg für Dürer? Von einem Werke Holbein's soll hier die Rede sein. Basel hat für seine Werke zumeist wohl das Museum errichtet. Es hat die Dresdner Madonna aus öffentlichen Mitteln dafür copiren lassen. Es hat für Vervielfältigung der Zeichnungen gesorgt, es hat in Herrn His-Heusler einen Mann, der die Archive für Holbein durchar-beitet, es besitzt in Friedrich Weber einen Mitbürger, der, abgesehen davon, daß er für sich einer unserer ersten Kupfer-stecher ist, als Baseler die Werke Holbein's in vorzüglicher Weise zu stechen begonnen hat. Den Anfang machte die sogenannte Lais Corinthiaca, in den nächsten Tagen jetzt wird ein neues Stück erscheinen, das, in einem Probedruck auf der laufenden Ausstellung in der Akademie bereits ausgestellt, eine Fort-setzung dieser Arbeiten bildet. Und gerade dies Kunstwerk ist geeignet, alles das, was oben über die Schweiz und Basel an allgemein historischen Anmerkungen vorausgeschickt worden ist, zu illustriren gleichsam. Holbein porträtirte zu der Zeit, wo Basel, seit Kurzem erst aus einer schwäbischen Stadt eine schweizerische geworden, die Blüthe seiner Existenz erlebte, einen Basler Bürger, jung wie er selber jung war. Das Bild, nachdem es lange in der Familie geblieben, ging end-lich in städtischen Besitz über. Heute gilt es so ziemlich als das beste Porträt, das Holbein gemalt hat; ebenso wird viel-leicht Weber's Stich, von dem hier die Rede ist, einst als der beste Stich gelten, der nach einem Bildnisse von der Hand Holbein's gemacht worden ist.

Holbein's des Jüngeren Thätigkeit theilt sich bekanntlich in zwei große Hälften. Der erste Theil seiner Lebensarbeit geht von Basel als Centrum aus, der zweite von London. Er begann als Bürger einer freien Stadt, emporgebracht und unterstützt von deren bedeutendsten Capacitäten, er endigte als Hofmaler eines außerdeutschen Fürsten, geschätzt, aber keines-

wegs zu gesellschaftlicher Höhe emporgehoben vom englischen Adel. Der erste Theil der Thätigkeit Holbein's zeigt ihn ansteigend, ungleich in seinen Werken, verschiedenartig in Auffassung und Durchführung; der Abschluß dagegen läßt ihn im Besitz einer festen Art und Weise erscheinen, die sich ziemlich gleich bleibt. Aus Allem, was Holbein an Porträts in England und für England geschaffen hat, leuchtet die Meisterschaft hervor; dieselbe wunderbare Vollendung seiner Gemälde, wo man auch prüfend die Blicke auf der Tafel ruhen läßt, aber damit verbunden auch eine gewisse Kälte der Gesinnung. Die Schicksale dieser Menschen waren dem Maler gleichgültig. Was er in Basel dagegen zu Stande brachte, läßt bei wechselnder Hand des Künstlers höheren oder minderen geistigen Antheil errathen. Von den Porträts dieser Epoche ist das des Bonifacius Amerbach sicherlich das beste. Hier haben nicht nur die Augen des Künstlers, sondern die des Freundes zugleich gesehen. Das Bildniß hat etwas warm Anmuthendes. Es erweckt zu Fragen nach den Schicksalen dessen, den es darstellt.

Schon die Inschrift (das Einzige, das auf der Tafel durch zu große Raumeinnahme ein wenig die Symmetrie stört) zeigt den Werth, den man seiner Zeit auf dies Kunstwerk legte. Gemeiniglich war bei den Distichen, die bei einem Gelehrtenporträt damals nicht fehlen durften, der Gedankengang der, daß die „Schriften" des Mannes erst dessen wahres Bildniß zeigten. Hier dagegen heißt es: wenn auch nur gemalt, gäben die Züge dem Leben selber nichts nach:

Picta licet facies vivae non cedo sed instar
Sum domini justis nobile lineolis;
Octo is dum peragit τριετῇ sic gnaviter in me
Id quod naturae est exprimit artis opus.
Bon. Amorbachium Jo. Holbein depingebat.
X. MDXIX prid. eid. octobr.

Vierundzwanzigjährig — „acht Einheiten von drei Jahren"

alt, wie man sich in der damaligen, griechische Ausdrücke herbeiholenden Epoche geziert ausdrückte — wurde Bonifacius Amerbach von dem damals selber einundzwanzigjährigen Holbein gemalt, ein Jahr bevor diesem das Basler Bürgerrecht zu Theil wurde. Bonfacius Amerbach war der Sohn eines der ersten Basler Buchdrucker der Zeit. Ein Deutscher Buchdrucker war damals Drucker, Händler mit Büchern und Gelehrter selber in einer Person. Der Fortschritt des Sohnes, bei reichen Mitteln, zum reinen Gelehrtenthum war, wie auch heute oft genug, ein natürliches Avancement. Bonifacius studirte in Lyon und Freiburg. Sein Lebensgang ist in neuerer Zeit öfter verfolgt worden. In Basel schloß er sich als junger Mann aufs Engste Erasmus von Rotterdam an, dessen gedruckte Briefe für alle Zeiten glänzende Zeugnisse zu seinen Gunsten enthalten. Vater und Sohn, vortreffliche Männer, finden wir hier genau charakterisirt. Seinen „goldnen Amerbach" nennt ihn Erasmus in einem Briefe aus dem Jahre 1518. 1529, als Erasmus, dem Basler Philisterthum weichend, das er freilich schwer genug gekränkt und herausgefordert hatte, nach Freiburg abzog und ihm auf eine für die Stadt schimpfliche Weise die Uebersiedlung dahin wieder erschwert werde, war Bonifacius einer der Wenigen, die fest und getreulich zu ihm standen. Amerbach selbst, obgleich zurücktretend in eigenen Leistungen, ist im Ganzen seines Lebens eine der glänzendsten Früchte der damaligen Periode Deutscher bürgerlicher Gelehrsamkeit. Gerade diese in höherem Sinne mittelmäßigen Naturen lassen den ächten Durchschnitt der Zeit besser gewahren. Bescheiden schloß er sich an. Aufzunehmen suchte er, was höhere Geister in Kunst und Wissenschaft hervorbrachten. Aus dem, was Bonifacius Amerbach's Sammlungen enthielten, ist zumeist der Schatz Holbein'scher Zeichnungen hervorgegangen, welche den Kern des Basler Museums bilden, soweit sie noch vorhanden sind.

Es ist unmöglich, dies Porträt zu betrachten, das die Krone des Amerbach'schen Nachlasses bildet, ohne der ganzen hoffnungsvollen Zeit eingedenk zu sein, in der es entstand. Die Jahre vor dem Ausbruche großer Bewegungen sind meistens die üppigsten. Wie reich und strotzend von Hoffnungen und scheinbaren Mitteln, sie durchzukämpfen, waren die Tage vor der französischen Revolution, die 80er Jahre, wie unaussprechlich erwartungsvoll die Jahre um 1520 in Deutschland und Italien! Alles schien möglich und erreichbar damals. Das Gefühl, eine „Reformation", eine „Erneuerung" der Menschheit in ihren höchsten Gedanken müsse eintreten, erfüllte Hoch und Niedrig. Die Basler Zustände jener Tage bieten ein reizendes Abbild der gesammten Bewegung, um so anmuthiger für den historisch betrachtenden Blick, als Alles dort so ganz aus sich selber emporwuchs und sich die Spuren der Thätigkeit Einzelner so genau verfolgen lassen.

Erasmus' Correspondenz und neben diesen Blättern viele andere lassen die Entwicklung der Dinge gewahren, als erlebte man sie selbst in eigener Erinnerung. Felix Plater's Selbstbiographie z. B. zeigt die Verhältnisse aus ganz anderer Perspective. Ganz anders tritt bei ihm die Anstrengung hervor, ohne Unterstützung von außen sich emporarbeiten zu müssen. Ueberall bahnt eigene Kraft sich eigene Wege, überall bekennt sie sich offenherzig in ihren Tugenden und Fehlern. Wem zu Liebe etwas verhüllen, wem zu Liebe aber auch bescheiden sein? Und aus dieser Generation heraus einen der Edelsten porträtirt einer der ersten Meister der Zeit. Nicht die Züge überspannten Nachdenkens finden wir auf dem Antlitze dieses arbeitsamen jungen Gelehrten, sondern den Abdruck voller jugendlicher Kraft und Schönheit erblicken wir darin, eine mit allen Wurzeln frei und fest im heimischen Boden ruhende Natur.

Und mit derselben Treue, mit der Holbein malte, hat

Weber gestochen. Er reproducirt in der That die Arbeit seines ehemaligen großen Mitbürgers und Collegen. Dieser Stich ist, wie das Gemälde, eines der Documente für Erkenntniß der Epoche. So waren die jungen Männer beschaffen, in deren Herzen der Gelehrten begeisternde Worte den Drang entzündeten, sich von den romanischen Verfälschungen der Lehre Christi zu emancipiren und als Deutsche mit eigenen Augen ihr Heil der Bibel zu entnehmen. Das war die Generation, für die das 15. Jahrhundert den Boden vorbereitete, die die Sonne des 16. dann hervorrief. Solche Porträts, Abbilder reiner jugendlicher Schönheit an sich, gehörten in unsere Schulen, um Kindern und Jünglingen zu zeigen, mit welchen Blicken um 1519 das junge Deutschland der Zukunft entgegensah. Und daneben: um sie darauf hinzuweisen, wie ächte Kunst an heimischer Stätte gepflegt, immer wieder neue Blüthen treibe.

Friedrich Weber hat auf der diesjährigen Ausstellung noch einiges Andere ausgestellt. So die im vorigen Jahre vollendete Madonna die Lugano, die Wiedergabe eines Frescogemäldes von Luini im Dome zu Lugano. Das Fresco, versteckt beinahe an seiner Stelle, hat neues Leben durch diese Arbeit empfangen. Sie zeigt übrigens, wie sehr der Künstler sich der Art der Behandlung der Natur des Originales jedesmal anzubequemen weiß. Die Madonna di Lugano bewahrt auch im Stiche durchaus den Charakter eines Frescogemäldes; Bonfacius Amerbach dagegen zeigt die blühende Farbe des Oelbildes. Bis in die Tiefen des dunklen Gewandes hinein sind die Massen doch klar unterschieden, ebenso bei dem schwarzen Barette, das zu der Stirn herabgedrückt ist. Das Auge bleibt kühn und frei. Der Mund mit dem jugendlichen Barte ist auf das Feinste durchgeführt. Niemand wird das Werk ohne Freude ansehn.

Cornelius und die ersten funfzig Jahre nach 1800.

1875.

Es ist eine Lebenserfahrung, einen Mann historisch werden zu sehen: aus einer im Wachsthum begriffenen, energischen, mächtigen Persönlichkeit mit bedeutenden Absichten für die Zukunft, Plänen für die Gegenwart und Geheimnissen was seine Vergangenheit anlangt, einen machtlosen Bewohner des Schattenreiches, dem auch nicht der leiseste Hauch von befehlendem Athem mehr auf den Lippen wohnt, dessen Weiterentwicklung für immer abgebrochen ist und sich voll erfüllte, dessen Gegenwart verschwand und dessen verhüllte Vergangenheit schonungslos, wie alte Prozeßacten die man ballenweise auf Karren fortschafft, entweder zerstört oder ans Tageslicht gezerrt wird. Mir fällt das Kindermärchen vom Treuen Johannes ein, dem gesagt worden war, er würde in Stein verwandelt werden wenn er sein Geheimniß ausspräche. Bei jedem Wort mehr das er sagte, wurde er mehr zu Stein und beim letzten war er es ganz geworden. Als vor etwa funfzehn Jahren Cornelius' Cartons in Berlin ausgestellt wurden und ich einen Katalog dazu schreiben sollte mit einleitenden Lebensnachrichten des Meisters, fand sich, daß ich, der ich ihn so gut kannte, sehr wenig von ihm wußte. Cornelius lebte noch. Von wem denn, die unsere älteren oder jüngeren mitlebenden Freunde

sind, wissen wir Geburtsjahr und Ort, Bildungsgang und Aufenthaltswechsel anders als zufällig? Was überhaupt liegt uns an exacten Nachrichten über ihre Vergangenheit wo diese nicht unmittelbar auf ihr gegenwärtiges Wirken Bezug hat? Wer, der heute einen Mann mit weißen Haaren oder kahlem Kopfe als den energischen Vertreter wichtiger Gedanken sieht, stellt darüber Untersuchungen an, wie diese Gedanken wohl aussahen damals als seine Haare noch braun waren? Die Schul- und Universitätsgeschichten unserer hervorragenden Männer haben keinen Werth für die Beurtheilung ihrer heutigen Thätigkeit und brauchen nicht gewußt zu werden. Mühsam mußte ich mir damals meine Nachrichten zusammenlesen, in lauter Ecken danach gucken, ob da oder dort nicht ein historisches Fädchen hängengeblieben sei, das sich ans andere anknoten ließe, und endlich kam etwas zusammen, das mehr Knoten als Faden war. Heute aber ist Cornelius schon Jahre lang todt und die Zeit dieser Unwissenheit so ganz vorüber. Jeder kann sich ausgiebige Nachrichten aus Büchern holen. Bei jedem Worte mehr aber verschwindet seine Gestalt mehr für mich aus der Reihe der Lebendigen.

Doch der Vergleich mit dem zur Statue werden trifft nicht einmal ganz zu. Kein rundes, vollständiges Steinbild haben wir vor uns. In Rom sah ich einen Schuster auf der bepanzerten Marmorschulter eines Kaisers, die als Steinblock auf dem Boden lag, seine Sohlen hämmern; wer weiß, in welche Mauer das Uebrige miteingemauert oder in welchen Kalkofen es gewandert war. Wunderbar ist mir zu Muthe, Cornelius' Daseinsfragmente in Förster's zwei Bänden*) nun so auf einen Haufen zusammengeschüttet vor Augen zu haben. In so kleinem Raume die Ueberbleibsel siebzigjähriger ruhmvoller Existenz. In ein paar Stunden durchfliegt man blät-

*) E. Förster, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch. Zwei Theile.

ternd diese lange Entwicklung. Alles ist offenbar, nirgends der Einblick mehr verboten, die geheimsten Briefe nun auf den Wirthshaustisch gelegt zu jedes Vorübergehenden Anblick und Betastung. Hoffnungen der Jugend, Thaten der vollen Kraft, abermals Hoffnungen, und endlich die Täuschungen des Alters. Ereignisse die er miterlebte, Menschen die er kennen lernte, die er mit sich fortzog. Alles aber nur in zufälligem Anblicke sichtbar. Hier breites geschwätziges Detail über Nebensachen, nach denen man kaum fragt, hier Lücken tiefen Schweigens bei wichtigen Momenten. Der Zufall hat so gewaltet.

Die Wirksamkeit des Meisters aber ganz vorüber. Alles ist still als hätte er nie gelebt. Sein Leben ein gewaltiger Eisenbahnzug, der nur für diese einzige Fahrt gebaut worden war, auf Geleisen, die gleichfalls nur für diese einzige Fahrt gelegt worden waren; hinterher Alles in sich verrostend und von Unkraut überwachsen. Versuchen wir, als einsame Fußgänger der verödeten Bahn dieses Lebens nachzugehn.

I.

Jede schöpferische Kraft beginnt mit der Nachahmung dessen, was das Jahrhundert ihr als zufälligerweise mustergültig entgegenbringt. Cornelius wuchs auf unter den Eindrücken der alten Düsseldorfer Gallerie, damals noch nicht nach München transportirt, an der sein Vater Inspector war. Er fand da Werke aus allen Zeiten und Schulen. Diese Anfänge seiner Thätigkeit, von denen noch viel erhalten blieb, sind uns heute gleichgültig. Die ersten Versuche, als arbeitender Künstler sich und den Seinigen den Unterhalt zu schaffen, stellte er in Düsseldorf und in Frankfurt a./M. an. Hier sehen wir ihn in den verschiedensten Manieren sich mit Leichtigkeit bewegen. Ein Transparent wird im Style David's gezeichnet. Biblische Compositionen erinnern theils an Rubens, theils an Carstens' Schule. Mythologisches in Sepia wird

noch mehr im Geiste des letzteren gefaßt. Illustrationen aus dem bürgerlichen Leben laufen dazwischen, die sogar elegant gezeichnet sind. Es kam ihm darauf an, denen verständlich und angenehm zu sein, von denen er Geld, um zu leben, und Mittel erwarten mußte, vorwärts zu kommen. Es fehlte noch an einem großen Stoffe, an dem sein eigenstes Talent sich erproben könnte.

Ein Anfänger, den der Ehrgeiz treibt und der seine Kräfte sich regen fühlt, hat nur einen einzigen bewußten oder unbewußten Wunsch, der unter dem allgemeinen Begriffe „Unabhängigkeit" ein Vielfaches umfaßt: sich zu erheben über das zufällige Wohl- oder Uebelwollen der zufälligen Freunde und Förderer, die das Schicksal ihm als anfängliche, erste Repräsentanten des unsichtbaren öffentlichen großen Publikums zuführte; sodann, sich in unmittelbarer Verbindung zu fühlen mit diesem selbst, der wogenden unbekannten Masse die man ahnt, und die man zwingen will die Augen auf uns zu richten; weiter, bemerkt zu werden von denen besonders, die an der Spitze der geistigen Bewegung stehen, um sich allmälig leise in ihre Reihen selbst einzuschleichen; endlich, zu diesem Zwecke aus eigner Fähigkeit sich eine große Aufgabe zu stellen, von der zuerst Keiner wissen darf, später aber Keiner sein soll, der nicht von ihr wüßte. Cornelius konnte der richtige Instinct für die Richtung nicht versagt sein, welche er einzuschlagen hätte. Er fühlte, daß er auf Goethe lossteuern müsse. Cornelius' erste große Enthüllung seines Talentes waren seine Compositionen zu Goethe's Faust, der im Jahre 1808, für die größere Welt damals als eine Neuigkeit ersten Ranges, in vollendeter Gestalt des ersten Theiles erschien.

Und so muß vor allen Dingen von Goethe hier die Rede sein.

Uns heute ist, als literarhistorisch gebildeten Leuten, der Unterschied geläufig zwischen dem Alten und dem Jungen

Goethe. Der Goethe des 18. und der des 19. Jahrhunderts sind für unseren Blick zwei fast von einander unabhängige mythische Personen nebeneinander, jeder in besonderer Uniform und beide in ganz gesonderter Hofhaltung. Der eine der frische, vorwärtsstrebende, demokratische, republikanische, Frankfurter Advocat; der andere der leise erstarrende, sich zurückziehende, monarchische, aristokratische weimarische Minister, Excellenz. Der eine 27 Jahr und weniger zählend im Durchschnitt, der andere 57 und mehr im Durchschnitt. Der eine mit feurigem, lebhaft leidenschaftlichem Blick, der andere mit ruhigem, groß befehlendem Auge. Der eine sich überstürzend, der andere wohlüberlegt. Der eine seine Gedanken aufs Papier hinwühlend, der andere dictirend. Zwischen den beiden Reichen der Jugend und des Alters aber, in denen Goethe so oder so seine Herrschaft führte, liegt ein Terrain, wo weder von Alter noch von Jugend die Rede sein kann: die Jahre um die Vierzig und Funfzig. Was war Goethe in ihnen?

Die gleiche Frage könnte aufstoßen bei Friedrich dem Großen. Wir kennen sein Kronprinzen- und jugendliches Königthum, wo er dichtete, Musik machte und Voltaire kommen ließ, und sein Alter, wo er alle seine Siege schwer auf dem Rücken trug, Voltaire längst fortgeschickt hatte und Europa so hart im Zügel hielt, daß man immer ungeduldiger seine hohen Jahre berechnete. Wie war er in seiner besten Manneszeit, als er weder jung noch alt war? Er verschwindet in gewissem Sinne für unsere Augen, er führte seine Kriege. Dasselbe läßt sich von Goethe sagen. Als er 1788 aus Italien zurückgekehrt war und die Zeit der Jugend voll hinter ihm lag, begannen für ihn die Tage der wissenschaftlichen Arbeit: er wurde Gelehrter. Wir brauchen ihn nur daraufhin zu beobachten, um zu gewahren, wie er von der Schule an nach dieser Seite neigte, wie das Leben ihn immer auf andere Wege lenkte, wie seine Natur ihn immer dahin zurückführte.

In Italien durfte er zum ersten Male in völliger Stille mit sich allein nur umgehen. Er war entschlossen, Alles zu überwinden von nun an, was seinem eigentlichen Berufe hinderlich sei. Neben Schiller hat er jetzt ganz das Ansehen eines Professors, der sich in Weimar seine eigne Universität errichtet hat, wo er zu gleicher Zeit einziger Ordinarius, Privatdocent und Student in allen vier Facultäten ist, und zugleich Rector und Pedell. Er bereitete den Boden für die Herrschaft seines Alters. Aller augenblickliche Einfluß und Eindruck auf das Publikum, in poetischen Dingen, schien ihm gleichgültig geworden. Er überließ es der französischen Revolution und Schiller, in Deutschland primo loco von sich reden zu machen, er verfaßte und veröffentlichte Vieles, dessen momentanen Mißerfolg er beinahe berechnete. Es schien ihm so wenig daran gelegen, wie augenblicklich von ihm geurtheilt wurde, wie Friedrich an seinen gewonnenen oder verlorenen Schlachten, über die der König so oder so, aus gleicher Tonart an Voltaire schreibt; Friedrich hatte immer nur den Abschluß im Auge, den Tag, wo er oder seine Feinde nicht mehr könnten, und er glaubte daran, daß er es sein würde an diesem Tage, der die meisten Kräfte hätte. Und so Goethe.

Er erwartete still den Tag, wo man mit ihm als einem Manne rechnen müßte, der immer doch noch an seinem Platze stände. Und auch er durfte sich schließlich sagen, der stärkere gewesen zu sein.

Während dieser zwanzigjährigen, auf gelehrte Arbeit gerichteten Zurückgezogenheit Goethe's bereitete sich in Deutschland der völlige Umschwung des literarischen Lebens, den man die Herrschaft der älteren Romantischen Schule (vom Beginn der französischen Revolution bis zur siegreichen Uebermacht Napoleon's in Deutschland), und die der jüngeren Romantischen Schule (von dem Unterliegen Deutschlands bis zu seiner Befreiung), zu nennen pflegt.

Für Cornelius sind beide Phänomene von Wichtigkeit. Seine Anfänge hängen zusammen mit dem, was unter der Herrschaft der älteren Romantischen Schule von Goethe für die bildende Kunst gethan ward. Seine Fortentwicklung beruht auf dem, was die jüngeren Romantiker persönlich für ihn thaten.

Soll völlig begriffen werden, wo Goethe stand als Cornelius sich an ihn wandte, und soll begriffen werden, wie beide innerhalb der eignen Zeitbewegung standen, so muß das Emporkommen dieser beiden sogenannten Romantischen Schulen in seine letzten Ursachen verfolgt werden.

Beide Male handelt es sich um den Einfluß neuer und übermächtiger Gewalt von außen her.

Es war als die französische Revolution ausbrach, ein Moment eingetreten im Leben der Völker, wo ein dämonisches Verlangen erwachte, politisch, literarisch und künstlerisch das Bisherige nicht mehr zu wollen. Auch die exquisiteste, historisch als vorzüglich beglaubigte geistige Nahrung erschien schaal und abgestanden. Ein langes Jahrhundert hindurch hatten Engländer, Franzosen und Deutsche, um nur die Mächte ersten Ranges zu nennen, mit ihren edelsten Kräften darauf los gearbeitet, das beseligende wahre Reich der Humanität langsam herbeizuführen. Immer näher schien es zu rücken, immer häufiger traten die Vorzeichen ein: aus sorgsam zubereitetem Materiale sollte in Mitwirkung der gesammten Menschheit die Welt des Friedens hervorgehen. So beginnt die französische Revolution: gleichsam das erste wirkliche Ausbrechen des neuen Völkerfrühlings auf dem Boden Frankreichs. Hatte die amerikanische Revolution schon so viel geleistet, wo einfache edle Menschen auf jungfräulichem neuen Erdtheile ein Reich der Tugend zu stiften schienen, was würde Frankreich erst hervorbringen! Die stolzeste Aristokratie, die reichste Geistlichkeit, die großartigsten, bestgeschulten literarischen Legionen

reichten sich brüderlich die Hände und der Erfolg war, daß nach einem Taumel politischen Wahnsinnes bald die executive Staatsgewalt in die Hände energischer Canaillen gelangte, die es möglich machten, Alles so völlig durch einander zu buttern, daß eine neue Schöpfung der Dinge von Grund aus nothwendig war. Diese unternahm der erste Napoleon.

Bei uns hatte man Anfangs den äußeren Umsturz der Dinge nicht miterlebt, wohl aber den inneren. Ein durchdringendes Gefühl hegte Jedermann, daß auch in Deutschland das Alte abgethan sei. Man verlangte Neues und zeigte sich willig, jede dargebotene Neuigkeit zu acceptiren. Und da auf politischem und gesellschaftlichem Gebiete die Dinge beim Alten blieben, so kam der ganze innere Drang auf dem Gebiete der Literatur zum Ausbruch. Das war jene Begeisterung des Publikums, von der Schiller getragen ward.

So standen die Dinge bei uns als Goethe aus Italien zurückkam.

Goethe fühlte beim Anbruche dieser Bewegung sehr wohl, daß er nicht auf sie vorbereitet sei. Sein Talent, sich zurückzuziehen, kam ihm wohl zu statten. Er geht mit dem Herzoge auf Reisen, er macht den Feldzug in der Champagne mit, er begann endlich den Verkehr mit Schiller. Was er dichtete scheint er so ganz nur für sich selber zu schreiben oder drucken zu lassen, daß das Publikum die Nichtachtung, mit der es behandelt wurde, dem Dichter von der Stirne zu lesen glaubte. Das Beste fand nur in ausgewählten Kreisen die richtige Schätzung. Die Venetianischen Epigramme, die Römischen Elegien, Wilhelm Meister, Reineke Fuchs, die natürliche Tochter bedurften zu reiner, feiner Luft, um recht erkannt und gefühlt zu werden: Fehlte eine gewisse ästhetische Vorbereitung, so war das Beste an ihnen vorweggenommen. Es waren keine vollen Weinfässer, vor denen, wie bei Götz und Werther, ganz Deutschland begeistert gelegen hatte.

Wem damals die feine Zunge fehlte, dem imponirte destomehr die Quantität: jetzt dagegen ward nur auf die feine Zunge Rücksicht genommen.

Bot Goethe von dieser Seite einer sich empordrängenden jungen Kraft, wie Cornelius, nichts dar, was, gleich Schiller's Werken, im Sturmwind sie hätte packen können, so that er es von einer anderen.

Bekannnt ist, ein wie großer Theil von Goethe's damaliger Arbeit auf die Geschichte der bildenden Kunst gerichtet war. In Italien hatten sich ihm Antike und Renaissance erst offenbart. Mit ächtgelehrtem Eifer suchte er sie völlig in sich aufzunehmen. Aus erweiterter, befestigter Kenntniß erwuchs dann der Wunsch, sich mitzutheilen und zu wirken, und so sehen wir ihn in immer größerem Maaße sich diesen Interessen zuwenden, bis es ihm gelungen war, Weimar zum ästhetischen Vorort für Kunstgeschichte zu machen. Er redigirte die Propyläen, er schrieb sein Buch über Winckelmann, übersetzte Cellini, vermehrte seine eignen Sammlungen, bewirkte öffentliche Ankäufe und gründete — Alles mit geringen Mitteln — in Weimar die einflußreichen Ausstellungen von Concurrenzarbeiten, für die die Themata vorher ausgeschrieben wurden und die er selbst später dann öffentlich recensirte. Bei diesen Concurrenzen betheiligte sich Cornelius. Es war seine früheste Zeit, wo er noch völlig in Nachahmung befangen war. Eins der hierhergehörigen Blätter besitzt das Berliner Museum: eine reinlich durchgeführte, große Sepiazeichnung ohne persönliche Eigenthümlichkeit. Auch hat es Cornelius von Seiten Goethe's damals zu nicht mehr als einer ehrenvollen Erwähnung bringen können, obgleich er den Versuch mehr zu erlangen wiederholt hat.

Eine Natur wie Cornelius konnte bei dergleichen nicht an erster Stelle stehen; es brauchte eines andern Anstoßes, um Goethe's Blicke auf ihn zu lenken.

Abermals sehen wir nun ein neues politisch-literarisches Phänomen auftauchen.

All diese wohlwollenden, friedlichen Bestrebungen, welchen die kriegerische Bewegung am Rheine keinen Eintrag gethan hatte, erlitten durch den Einbruch Napoleon's in Norddeutschland 1806 einen plötzlichen Umsturz und es ist bekannt, welche Gedanken es jetzt waren, an denen sich unter dem Drucke der fremden Herrschaft eine neue Generation emporrichtete. Beim Walten jener älteren Romantik hatte das verheerende Feuer, welches Frankreich verzehrte, Deutschland im Ganzen nur eine wohlthätige Wärme geschenkt. Was neu und reizend erschien, wurde hervorgeholt, so daß antike, spanische, italiänische, französische, englische und altdeutsche Literatur und Kunst gleichmäßige Pflege empfingen. Es war ein heiteres Spiel mit den Schätzen der Vergangenheit gewesen. Jetzt, wo die Nation mit furchtbarem Ernste in den Kampf um Leben und Tod hineingerissen wurde, nahm das Deutsche Alterthum in Schrift und Kunst den ersten Rang ein. Von den Franzosen im eignen Vaterlande an der Gurgel gehalten, erstickend unter dem Verbote jeder freien Gedankenäußerung, flüchtete man in die unschuldig erscheinenden alten Jahrhunderte der eignen Geschichte.

Goethe aber hatte seiner Anlage nach wenig damit zu thun. Die älteren Romantiker, deren Feldlager Jena war, hatten in einem zuletzt doch natürlichen Verhältnisse zu ihm gestanden, so daß er ihre Bestrebungen allmälig schätzen lernte, sogar an ihnen Theil nahm; die jüngeren Romantiker dagegen, deren Schwerpunkt in Süddeutschland lag, ließen ihn kalt. Auch er hatte einst für vaterländisches Wesen geschwärmt. Die Begeisterung der jetzt aufschießenden, jungen Leute aber war verschieden von der, aus der heraus dreißig Jahre früher die ersten Gedanken des Faust und des Götz hervorströmten. Damals allgemein menschliche Ideen, zu denen man sich träu-

mend erhob; jetzt politische Absichten, die man mit gespannten Blicken und Fäusten verfolgte. Das getretene Deutschland sollte wieder empor. Alle guten Geister vergangener Jahrhunderte sich an diesem Kampfe betheiligen. Ein neues nationales Leben voll alter Sitte und Gottesfurcht sollte beginnen. Goethe fühlte sich bei seinen sechzig Jahren zu alt dafür. Und doch! — in diese Stimmung hinein kommt jetzt der Faust in seiner neuen Gestaltung. Als er 1790 als „Fragment" in der Form eines unscheinbaren Bändchens erschienen war, hatten sich nur Wenige darum gekümmert: jetzt, wie Werther ehedem so ganz im rechten Momente einschlug, wirkte er wunderbar. Die älteren und die jüngeren Romantiker hatten wieder einen Meister gefunden. Goethe war ihnen längst nicht mehr der unnahbare Götterjüngling, sondern nur der literarisch vornehme Mann, an den die jüngeren Herren von der Feder sich immer brüderlicher herandrängten. Nun wurde Jedem wieder klar, wo der Unterschied läge. Das war, nach langen Mitteljahren, einmal wieder ein üppiger Herbst, der den gesammten europäischen Durst herausfordern durfte. Der alternde, dickwerdende Geheimerath von Goethe war wieder nur „Goethe", ohne jung oder alt, ohne Von und Excellenz, der Mann, der jetzt die jungen Literaten und die alten schriftstellernden Autoritäten, weil er zu übermächtig war, lobpreisend sämmtlich auf seiner Seite hatte und dem gegenüber Opposition inopportun war.

Nun erinnerte man sich, daß Goethe ehedem ja der Erste gewesen, der den Dom von Straßburg gepriesen, daß sein Götz das Deutsche Kaiserthum und die Thatkraft des Deutschen Mannes verherrlichte. Goethe hatte in den vergangenen 70er Jahren nichts Politisches im Sinne gehabt, aber er konnte nicht hindern, daß man sich nun an ihm begeisterte. Der Faust wirkte als sei er eben aus seiner Phantasie entsprungen. Goethe freilich empfand anders. Schon 1797

schrieb er: „Ihr naht euch wieder schwankende Gestalten,“ das Stück war ihm zu alt geworden, die hörten es nicht mehr, die es zuerst vernommen, und der Beifall selbst macht seinem Herzen bange. Wie viel stärker mußte zehn Jahre später das Gefühl sein, als sein Werk eine Wirkung that, die er nach soviel Erfahrungen nicht mehr hoffen durfte. Nichts natürlicher, als daß dies Gedicht, dessen Figuren lebendiger sind als die irgend einer andern Dichtung aller Völker und aller Zeiten, Cornelius' jugendlichen Genius erfüllte.

In Anschlag müssen wir dabei bringen, daß Cornelius damals, wenn auch ein Anfänger in der Kunst, doch kein Anfänger im Leben war. Er stand im 25. Jahre. Er war völlig in der Lage, die leidenschaftliche Gluth, aus der heraus der Faust gedichtet worden war, zu empfinden. Und ferner, sein Geist war durch keine zu große Belesenheit abgeschwächt. Er hatte kaum Schulbildung genossen: die Bibel war sein Lesebuch gewesen. Der ihm zu Theil gewordene Unterricht so mittelmäßig, daß er nicht orthographisch schreiben konnte. Was wir an Briefen und Gedichten aus dieser frühesten Periode besitzen, deutet auf den oberflächlichen Einfluß Schiller'scher Gefühle und Ausdrucksweise. Nun höchst seltsam aber, wie, während auf der einen Seite sein Geist durch die Aufnahme der großen Dichtung Goethe's zu solcher Höhe gehoben wird, auf der andern jetzt ein den künstlerischen Ausdruck beengender Einfluß sich bei ihm geltend macht, welcher recht inne werden läßt, wie sehr auch das bedeutendste Talent von den Zufällen der Zeit abhängig ist, in die seine Entwicklung fällt.

Der Einbruch der französischen Republikaner in die Nieder- und Rheinlande hatte ein völliges Ausschütten von Verhältnissen bewirkt, an die seit undenklichen Zeiten von Niemandem gerührt worden war. Dieser Sturm, der Kirchen, Stifter und Paläste erschütterte oder vernichtete, hatte eine Masse von Werken altdeutscher und niederländischer Kunst ganz zerstört,

den erhaltenen Rest aber frei auf den Markt geworfen, so daß aus den gelegentlichen Ankäufen dieser Reliquien die Sammlung entstehen konnte, welche, obgleich längst in das Münchner Museum eingeflossen, immer noch als „Sammlung der Gebrüder Boisserée" berühmt ist. In Cöln, wo diese Sammlung begann, brachte Friedrich Schlegel, eines der Häupter der jüngeren romantischen Schule, einen entscheidenden Winter zu. Man verständigte sich. Auf diesen herrlichen Tafeln schien sich die Form zu offenbaren, deren das neue Deutsche Wesen bedurfte. Die Werke der Van Eyck, Van der Weyden und Memling's wirkten wie überirdische Offenbarungen, wie directer Wiederschein der himmlischen Dinge. Nur dem vorbereiteten, würdigen Kunstfreunde wurden sie wie Heiligthümer gezeigt. Das war ächte Kunst, das Natur, das Gottesdienst im edelsten Sinne. Hier waren gleichsam die Coulissen, Decorationen und die Garderobe der wiederauflebenden Deutschen Herrlichkeit gegeben. Diese Werke sind es gewesen, die dem in unstäter Nachahmung dahin und dorthin sich wendenden Cornelius festen Ankergrund boten. Er änderte sich von Grund aus, tauschte die Geschicklichkeit, mit der er sich in den antikisirenden Formen der David'schen und der Carstens'schen Schule flüssig bewegte, gegen das eckige Wesen ein, das die Stiche Dürer's oder gar Martin Schön's boten, und brachte so den Faust zu Stande, der ohne eine Erklärung der Umstände heute weder begreiflich noch genießbar ist, der zu seiner Zeit aber für die, in deren Kreisen er lebte, der Inbegriff der ächten Kunst schien. Den Romantikern war Cornelius jetzt der, der da kommen mußte. Die Boisserée, die bei Goethe soviel galten, traten bei diesem für ihn ein. Goethe sollte ihm einen Zweig von dem Lorbeer abgeben, den das Gedicht ihm selber eingetragen. Sie waren ihrer Sache so sicher, daß sie am Erfolge nicht zweifelten. Goethe würde gleichsam ein Manifest erlassen und Cornelius, etwa zum Nationalkünstler des

Deutschen Volkes ausgerufen — dergleichen mag man sich gedacht haben — würde als Fortsetzer der alten Meister das Größte leisten. Hatte Goethe den schönsten dichterischen Ausdruck für Deutsches Leben gefunden, so sollte nun auch die künstlerische Form dafür gegeben sein.

Goethe jedoch durchschaute, daß seine Anerkennung des Künstlers diesem am wenigsten zu gute kommen, sondern von einer Partei ausgebeutet werden würde, mit der er zwar nicht brechen, aber der er nur den Finger und nicht die ganze Hand reichen wollte. Er hatte mehr von der Welt gesehen als die junge Generation um ihn her ahnen konnte, welche des guten Glaubens lebte, daß alle menschliche Entwicklung frisch mit ihr erst angefangen habe. Seine Correspondenzen liegen ja nun vor und man erkennt die Linie die er innehielt. Er muß nach festen Principien hier gehandelt haben. Aus dem ungedruckten Briefwechsel Wilhelm Grimm's mit Achim von Armin ersehe ich, welche Mühe letzterer sich gab, aus Goethe's Feder eine Vorrede zur Uebersetzung der Dänischen Heldenlieder Grimm's herauszulocken. Arnim stand Goethe nahe, dieser wieder hat Wilhelm Grimm persönlich auf das Wohlwollendste empfangen, allein zur Vorrede, — mein Vater hat natürlich direct niemals Schritte gethan — war er nicht zu bewegen. Daher auch der zurückhaltende Ton, mit dem Goethe das ihm zugeeignete Wunderhorn besprach, seine Abneigung gegen die Dichtungen Arnim's, Brentano's, Uhland's, Kleist's. Goethe sah in den Bestrebungen der jüngeren Romantiker, soweit sie Kunst und Poesie betrafen, einen Rückschritt. Das politische Parteiwesen war ihm verhaßt. Der jüngsterschienene Briefwechsel von Görres mit seinen Freunden läßt die jüngeren Romantiker, was die katholischen Mitglieder der Gemeinde anbetrifft, bei weitem geschlossener erscheinen als bis dahin bekannt war. Boisserée fungirte als Diplomat am Goethe'schen Hoflager. Goethe steht im intimsten

Verkehr mit ihm; manchmal glaubt Boisserée ihn fest in seinem Fahrwasser zu haben bis er plötzlich inne wird, Goethe habe nur zufällig für eine kurze Strecke den gleichen Cours eingeschlagen. Daher, bei aller Verehrung, die manchmaligen wahren Wuthanfälle Boisserée's gegen ihn. Heute erkennen wir, daß Goethe nicht anders konnte wenn er sich so zurückhielt.

Ich lasse, um die Dinge völlig klar zu legen, einige Betrachtungen ganz allgemeiner Art einfließen.

Es giebt für uns neben dem engeren nationalen Bewußtsein innerhalb der übrigen Völker ein weiteres nationales Bewußtsein innerhalb der großen Menschheit. Dort fühlen wir uns als Deutsche gegenüber Franzosen, Engländern, Dänen, Russen; hier mit allen übrigen zu einer einzigen Masse vereinigt nur als Europäer für uns. Bei Betrachtung unserer europäischen Gesammtentwicklung erkennen wir bald die eine, bald die andere Form dieses Bewußtseins als die Ursache des allgemeinen Fortschrittes. Die griechische Cultur kam im Gegensatze zu der der anderer Nationen empor, die römische aus dem Vergessen dieses Gegensatzes. Die höchste Blüthe dieses Vergessens waren Pabstthum und Deutsches Kaiserreich, bis hier der Gegensatz des engeren nationalen Gefühles einbrach. Von jetzt an wechseln beide Contraste schneller, fast von Jahrhundert zu Jahrhundert.

Die Cultur des Zeitalters, in welchem Goethe aufgewachsen war, beruhte auf europäischem Gemeingefühle. Die geistigen Güter aller Nationen sollten zusammenfließen. Die französische Republik trieb noch in dieser Richtung, das Kaiserreich erst unterbrach die Strömung. Auch die älteren Romantiker hatten sich von ihr treiben lassen: die jüngeren verachteten sie. Ihr Patriotismus hatte etwas Ausschließliches, Feindliches: Arndt wollte die Grenzen Deutschlands mit einer Wüste umziehen, in der wilde Thiere gezüchtet werden sollten.

Goethe konnte das nicht verstehen; er konnte aber auch nicht begreifen, daß ein historisches Gesetz hier waltete. Beschränkung auf Sprache, Wissenschaft, Poesie, Kunst, die nur Deutsch sein sollte, waren ihm Widersprüche in sich selbst.

Und ferner, auch die politische Seite dieses Umschwunges konnte er nicht verstehen. Er war freilich ein freier Reichsstädter, der eine Kaiserkrönung miterlebt hatte, das Deutsche Kaiserthum aber, das man damals schon für Norddeutschland begehrte, lag ihm so wenig im Blute als die ganze, auf bürgerliche Freiheit gerichtete Deutsche Bewegung. Wo hätte er sie sollen kennen lernen? Ihm waren nur ganz kleine Verhältnisse geläufig. Die Forderung politischer Unabhängigkeit nach außen hat er niemals gestellt, die Empörung, aus der Kleist's Hermansschlacht hervorging, niemals empfunden. Das Appelliren an das Volk, als die bewegende und tragende Kraft der Ideen, war ihm etwas Fremdes. Wir heute sehen in den Romantikern die ersten ahnenden Apostel unserer jetzigen bürgerlichen Freiheit, wir haben die Lehre von dem sich selbst reinigenden Geiste des Germanischen Volkes inne wie etwas Langgewohntes; Goethe aber — vor den Freiheitskriegen — stand hier nichts vor Augen als das Fiasco der französischen Revolution, aus der härtere Tyrannei enstanden war als jemals herrschte. Nach den Freiheitskriegen mußte er in Deutschland bald genug sehen, wie alles Politische zur Carikatur ward. Der demokratische Zug im Wesen der jüngeren Romantiker war ihm unheimlich. Obgleich er erkennen müßte, daß der Deutsche Adel weder die Macht noch die Erziehung besaß, die Leitung der Dinge an sich zu reißen, schauderte ihm doch vor dem Uebergang der entscheidenden Macht an die allgemeine Masse des Volkes. Es war ihm so unmöglich, hierin das Wirken eines historischen Gesetzes zu erkennen, als es den auf uns folgenden Generationen, im Jahre 1970 etwa, vielleicht unmöglich sein wird, ein Wiedereinstürzen des heuti-

gen demokratischen Aufbaues und ein Wiedereintreten von Herrschaftsformen zu verstehen, welche dann vielleicht mit Theokratie und Adelsregiment abermals Aehnlichkeit haben werden.

Leider hatte Boisserée nun gerade Cornelius ausgesucht, um mit dessen großem, aber ganz demokratisch angelegtem Talente Trümpfe gegen Goethe auszuspielen. Offenbar imponirten dessen Blätter Goethe. Hätte Cornelius als unbefangener junger Mensch, ohne Protection und Verbindungen, mit einer Rolle solcher Arbeiten in der Hand an Goethe's Thür geklopft, so würde dieser vielleicht sein Aeußerstes daran gesetzt haben, sich seines Talentes anzunehmen. Wie die Dinge lagen jedoch, blieb ihm nichts übrig, als mit Vorsicht und Kühle eine bedingte Anerkennung auszusprechen. Man wollte ja auch nicht guten Rath von ihm, sondern wußte ohne ihn, sogar ihm entgegen, wie man es anzufangen habe. Goethe's Lob befriedigte deshalb wenig, man sah Kälte des alternden Mannes und undeutsche Befangenheit darin. Goethe aber that gerade soviel als er durfte. Was er an den Compositionen rühmte, war das Lebendige, Aechte, die eigene Bewegung der Gestalten. In der That ist diese so stark, daß sie das wunderlich eckige Wesen, in das der Künstler sich hinein zwängte, durchdringend, zuweilen in ganz reiner Wirkung zur Erscheinung kommt. Goethe fühlte: dieser Mensch könne etwas machen. Wie hat Cornelius das brutale Losstürmen Faust's auf Gretchen, in dem er zu Anfang nur das „Ding" sieht, das Mephisto ihm, sei es wie es sei, verschaffen soll, zum Ausdrucke gebracht! Wie, Faust gegenüber, die Unschuld des Mädchens, das sich ihm hingiebt als wenn er ein Engel Gottes wäre, und wie hat er den Abglanz dieser Unschuld rückwärts auf Faust selbst wieder wirken lassen, der durch diesen Glauben des armen Kindes an ihn wieder hoch und edel erscheint. Wer, nach Cornelius, hat das darzustellen

überhaupt nur versucht? Cornelius hat sich in Goethe's Welt hinein begeben, athmet in ihr und empfindet sie leibhaftig wie Goethe selber. Man fühlt es seinen Zeichnungen an: er ist überall selbst dabei gewesen, er wandelte in diesem Lande der Phantasie, war zu Hause in Faust und Gretchen's Stadt und ihrer Straße, kennt jede Ecke da und würde sich im Dunkeln selber zu Gretchen's Thüre finden. Er war im kleinen Gärtchen, wo Faust und Gretchen sich suchten und fanden, und sah, unter dem Volk in der Kirche, Gretchen da zusammensinken. Jeden behauenen Stein im alten Dome hat er so scharf gewissenhaft gezeichnet als sei er als Küsterssohn da aufgewachsen und habe als Kind den Kalk zwischen ihren Ritzen herausgepolkt. Cornelius' Nachfolger haben auf diesem Felde ihre Phantasie höchstens mit dem genährt, was sie aus dem Theater mit nach Hause brachten.

Cornelius offenbart in seinen Blättern eine erstaunliche Macht, uns symbolisch in das Gefühl hinein zu versetzen, das er darstellen will. Mit einfachen, harten, unbehülflichen Linien gelingt ihm das. Da wo der Sturm Mephistopheles an eine schroffe Felswand drückt, als sei er platt angeklebt, ist die Macht des Windes im Gebirge überzeugend dargestellt. Wo er Faust und Mephisto zu Pferde am Rabensteine vorüberfliegen läßt, empfindet man den sausenden Galopp. Goethe rühmt einmal, als ihm in den zwanziger Jahren eine Illustration Delacroix' zur gleichen Scene vorgelegt wurde (Eckermann erzählt es) die feine Unterscheidung, mit der der Künstler den unbewegt im Sattel sitzenden Mephisto dargestellt hat, dem Sturm und irdischer Pferdecarrier ganz gleichgültige Elemente sind, so daß er behaglich bequem sein Roß nur als zufälligen Sitzpunkt behandelt, während Faust als voller luftgepeitschter Reiter wie zu einem Theile seines Pferdes geworden ist. Genau dasselbe hatte Cornelius soviel früher bereits empfunden und dargestellt. Der Gegensatz springt sofort in

die Augen und wirkt besonders scharf auf dem ersten Entwurfe, weil da Mephisto's Antlitz bei weitem weniger teufelsmäßig geschnitten erscheint, so daß, indem das carikirt Gespenstermäßige der äußeren Erscheinung zurücktritt, das innerlich Gespenstische um so durchbringender wird. Diese erste Skizze des Blattes befindet sich im Privatbesitz in Frankfurt a./M.

Ein Blick wie der Goethe's mußte diese und soviel andere Züge ja sofort entdecken. Allein er sah Cornelius in einer Befangenheit, genährt durch den Einfluß bestimmter Persönlichkeiten, aus der ihn, wie ihm die Erfahrung sagen mußte, nur eigene Kraft vielleicht befreien konnte. Goethe hatte es satt, den Leuten zu predigen. Ihm standen illustre und näherliegende, überzeugende Beweise vor Augen, wie sie Alle, die er hatte warnen wollen, ja doch nur wieder nach den Garnen gelaufen waren. Wie bei jedem großen Talente schien ihm „der Erfolg auch hier abzuwarten." Dennoch, der Rath, welchen er Cornelius damals ertheilte, zeigt, wie klar ihm das hier Nothwendige vor Augen stand. Offenen Widerspruch gegen dieses leidenschaftliche Hineinkriechen in die abgelebten altnationalen Formen erkannte er als vergeblich. Es kam darauf an, den Künstler eben innerhalb dieses Materiales selbst auf den rechten Weg zu bringen. Deshalb, wollte man Dürer nachahmen, so mußte man ihn ganz kennen, um ihn in sich aufzunehmen. Goethe wies Cornelius auf diejenige Production Dürer's hin, welche als das Höchste erscheinen mußte, was seiner illustrirenden, phantastischen Manier entspringen konnte: das Münchner Gebetbuch des Kaisers Max. Cornelius konnte daraus vielleicht erkennen, wieweit man bei bloßen Umrissen mit der Feder als künstlerischem Mittel überhaupt zu gelangen im Stande sei. Es würde vergeblich gewesen sein, ihm vorzurechnen, daß, wer Modellirung, Verkürzungen und Farbe absichtlich ignorire und die Figuren mehr

auf den Schattenriß als auf Rundung durch Licht und Schatten hin anlege, auf das Höchste in der Kunst Verzicht geleistet habe. Dürer's Arabesken predigten Cornelius möglicherweise in der Stille, daß mehr als Arabesken auf seinem jetzigen Wege nicht zu erreichen sei.

Cornelius nahm diesen Wink dankend an. Wir sehen in der Composition des Titelblattes zum Faust, wie wörtlich er Goethe's Hinweisung aufgefaßt, und wir gewahren in der Folge bei Allem, was Cornelius arrangirt, den Einfluß dieses Dürer'schen ornamentalen Wesens. Jedenfalls war Goethe's Interesse, soweit es durch Annahme der angetragenen Dedication zum Vorschein kam, Ursache, daß ein Buchhändler die Veröffentlichung der Blätter übernahm. Das dafür vorausempfangene Geld machte die Abreise nach Italien möglich, wo die Stiche vergeben und ausgeführt, auch die letzten fehlenden Compositionen geschaffen werden sollten. Förster giebt über all dies die genauesten Mittheilungen. —

Ehe wir zu Cornelius' Aufenthalte in Rom übergehen, einige Bemerkungen.

Ich möchte die Frage stellen: Wer kennt Cornelius' Faust? Ich meine damit nicht, daß man die Kupferstiche nach seinen Federzeichnungen, oder vielleicht die, in Besitz des Städel'schen Museums befindlichen Federzeichnungen selber, einmal oder öfter, betrachtet habe; sondern, daß man, was von vorbereitenden Zeichnungen von Cornelius' Hand für dieses Werk vorhanden ist, kenne und verglichen habe. Nur aus solchem Studium kann die volle Würdigung des Geleisteten hervorgehen.

Einen Theil seiner Skizzen, darunter Entwürfe zu Blättern welche später gar nicht gestochen worden sind, fand ich im vergangenen Herbste beim Kunsthändler Prestel in Frankfurt käuflich. Einen andern Theil besitzt ein sammelnder Privatmann ebenda. Wiederum andere Skizzen befinden sich,

gleichfalls in Frankfurt a./M., in den Händen des Inspectors des Städel'schen Institutes Herrn Malz.

Leider haben wir in Berlin kein öffentliches Institut, für welches ich den Ankauf dieser Blätter, oder auch nur die Bestellung photographischer Copien derselben hätte übernehmen dürfen.

Um nur bei einer dieser Compositionen zu sagen, worauf es hier ankommt: beim Ritte zum Rabenstein würden wir mit Hülfe der Frankfurter Skizzen — wenn etwa unser Königliches Museum dergleichen auszulegen gesonnen wäre — Cornelius' Composition in ihren ersten Keimen beobachten können. Aus, die Figuren nur umhüllenden, nebelhaft umschreibenden Strichen leuchtet uns auf dem ältesten Blatte die erste Gestaltung der Scene entgegen. Immer mehr scheidet sich auf den folgenden das Zufällige von dem, was bleiben soll. Immer härter aber auch legt sich um die ursprünglich blühend lebendige Anschauung etwas, was sich einem Panzer vergleichen ließe: die absichtlich gewählte harte Manier; bis endlich, unter den Händen des fremden Kupferstechers, Alles wie erstarrt scheint. Ein Stadium gab es für diesen Ritt der beiden Gestalten, wo aus den weichen, flüssigen, warmen Bleistiftstrichen ein farbiges Bild sich, wie es Rubens nur gemalt hätte, in colossalen Formen entwickeln konnte. Es hätte nur bedurft, daß durch ein Wunder Cornelius damals in eine Werkstätte, wie die Rubens' war, hineinversetzt, aus den ihn umgebenden Eindrücken heraus in dies großartige Element hineingezaubert worden wäre. Denn wie farbig er Anfangs zu malen wußte, zeigt seine aus dieser Zeit stammende Heilige Familie auf der Frankfurter städtischen Gallerie. Statt dessen sehen wir die kalte historische Wirklichkeit ihn festhalten. Das im Kupferstiche dem Publikum endlich zu Gesichte Kommende war weder ein Abbild dessen mehr, was Cornelius wollte, noch dessen was er vermochte. Die Pflicht unbefangener wissen-

schaftlicher Kritik ist, dies hervorzuheben. Förster's Buch zeigt uns in unwiderleglichen Aktenstücken, wie Cornelius' freier Geist in ungünstigen, engen Verhältnissen emporkümmerte. Die Frankfurter Skizzen bilden eine unentbehrliche Ergänzung dieser Nachrichten. Sie erst enthüllen ganz die innere Geschichte seiner damaligen Thätigkeit.

II.

Cornelius macht sich 1811 auf nach Italien. Man sollte denken, Mailand, Parma, Bologna, Florenz wären für den Ankömmling im Lande der künstlerischen Verheißung Stufen sich steigernder Glückseligkeit gewesen. Die Briefe sagen wenig von solcher Stimmung. Wie zwischen Zwangsscheuledern geht er vorwärts, nur das erkennend was in den Kreis der in Frankfurt empfangenen Eindrücke hineinreicht, bis zuletzt dann in Rom eine feste Gesellschaft, wie ein extra dazu aufgestellter und avisirter Polizeiposten, ihn in Empfang und Beaufsichtigung nimmt.

Doch es dürfte kein junger Künstler jemals nach Italien gegangen sein, von den Zeiten Raphael's an, wo diese Wanderungen begannen, bis zur heutigen, wo sie aufhören, dem nicht in ähnlicher Weise vorgezeichnet worden wäre, was zu sehen sei und was nicht, was anzuerkennen und was zu verurtheilen, was nachahmungswerth sei und wovor man sich als gleichgültig oder verderblich zu hüten habe. Den Wechsel dieser Anschauungen, nebst den Ursachen des Umschwunges jedesmal, darzustellen, würde eine schöne Aufgabe kunsthistorischer Forschung sein, wenn Material aus erster Hand dafür gesucht wird. Diese Untersuchung würde zeigen, daß es, selbst bei bedeutender Unabhängigkeit des Geistes, oft fast unmöglich fällt, sich von der Macht der Parteiansicht unbefangen zu halten. In jenen Tagen war der Haß gegen den älteren Napoleon aller geistigen Bewegung in Deutschland zugemischt.

Die Seelen der Menschen wurden gekeltert, damit junger Most entstände, der die alten Schläuche sprengte. Mochte er trübe sein: er schien nützlicher und edler als der alte, ruhig liegende, abgeklärte Wein der klassischen Bildung. Diese goldnen Fluthen mundeten denen damals nicht mehr, denen das Deutsche Vaterland näher stand als die unpersönliche europäische Kunst. Zwei Jahrhunderte hindurch hatten Italiäner, Franzosen, Niederländer und Deutsche die gemeinsamen Erfahrungen erforscht, genutzt, vermehrt und in Privatateliers oder auf Akademien sorgsam weitergegeben, welche sie der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts verdankten. Nun war dem nachwachsenden Geschlechte der Sinn dafür abhanden gekommen. Die alten Meister, welche das Publikum Ludwig's des Funfzehnten eben noch mit Werken entzückten (die heute, vielleicht in noch viel höherem Maaße, von neuem das Entzücken und den Stolz der Sammler bilden: Greuze, Fragonard, Chardin u. s. w., wie sie durch die Brüder Goncourt in ihren zwei Bänden über die französische Kunst im 18. Jahrhundert in einem höchst gezierten, aber äußerst lebendigen Pariser Französisch kürzlich biographirt worden sind) saßen mit ihrer Kunst und ihren Künsten verlassen da, während der jüngere Revolutionsfranzose sich im Anblicke der gypsernen, basreliefartig flachen und äußerlichen Nachahmung der Antike patriotisch berauschte, welche von David und den Seinigen als officielle Kunst aufrecht erhalten wurde. Welche Ansprüche durfte erlernte Kenntniß alter todter Atelierkniffe erheben gegenüber den Inspirationen der neuesten lebendigen Begeisterung? In ähnlicher Weise wird nun, als die schweren Zeiten kamen, auch in Deutschland gerechnet. Was bei Carstens noch die stille Ueberzeugung eines eigenthümlichen, mit persönlicher Berechtigung für diese Auffassung begabten Mannes gewesen war, wurde jetzt als Grundlage allgemeiner Kunstbildung verwerthet. Eine Art politisch-religiösen Gottesdienstes, dem die visionäre An-

schauung der darzustellenden Kunstwerke entspränge, sollte der Ausgang für jedes große Talent sein.

In Lübeck war dieser neue Geist in die Seele eines jungen Mannes eingedrungen, der ohne technisch künstlerische Anregung — welche die Talente meist hervorzulocken pflegt — rein aus der Hingebung an die in Deutschland waltende begeisternde Stimmung sich zum Künstler bestimmt, oder sagen wir: sich der Kunst geweiht hatte: Friedrich Overbeck. Erziehung und Umgebung hätten ihn in andern Zeiten vielleicht anders geleitet; jetzt, als gölte es in einen heiligen Kampf zu ziehen, erwählt er die Künstlerlaufbahn und, da in Lübeck nichts zu lernen war, auch Berlin nichts bot, wendet er sich an die Wiener Akademie. Hier fiel er in die abgelebte Fortübung dessen, was man später abschließend und aburtheilend den „Zopf“ nannte. Die Zöpfe wurden damals in Europa, zum Theil unter hartnäckigem Widerstande, abgeschnitten.

Es muß Overbeck's vor gewaltsamer Initiative zurückweichende, mädchenhafte Natur in Anschlag gebracht werden, um zu würdigen was jetzt in Wien geschah: er und eine Anzahl gleichgesinnter Schüler erklären, das auf der Akademie Gelehrte sei Götzendienst. Nur Begeisterung und unverfälschtes Naturstudium dürften maaßgebend sein. Das Ende war, daß die kleine Gemeinde relegirt wurde und sich, 1810, auf eigne Faust nach Rom begab.

Wenn man hört, wie die jungen Leute in einem verlassenen Kloster sich dort einquartieren (was ihnen den Namen „Klosterbrüder von San Isidoro“ einbrachte), sich abschließen, in ununterbrochener lernender Thätigkeit sich selbst genügend und alle geistige Nahrung nur sich selbst zubereitend, so sollte man für unmöglich halten, daß zu gleicher Zeit in Rom Canova's glänzendste Zeiten walteten, daß Thorwaldsen als fertiger Meister arbeitete, Rauch als studirender Anfänger erschienen war. Ihnen galt die allen Nationen gemeinsam

gleich ehrwürdige Antike als die höchste Blüthe der menschlichen Kunst. All das wie fortgeblasen für die Klosterbrüder von San Isidoro. Wie einsame Ansiedler innerhalb einer großen Wüste fühlen sie sich. Ihre Kunstgeschichte geht von Giotto bis Fiesole, höchstens bis zu Raphael. Der Rest Sünde und Verfall. Raphael's vollere Römische Thätigkeit ist schon das Verderben. Die Pracht der Renaissance von 1500 an nicht vorhanden für sie. Die Bibel, Dante, die Nibelungen Quellen ihrer Begeisterung. Goethe hat diese Richtung am besten formulirt, indem er sagt: „der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Male ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen. Dies war den ehrlichen Deutschen vorbehalten und freilich durch den Geist bewirkt, der nicht Einzelne, sondern die ganze gleichzeitige Masse ergriff."

An diese, mit Cornelius' Frankfurter und rheinischen Freunden in Verbindung stehenden Römischen Hauptvertreter der Deutschen Richtung war Cornelius adressirt worden. Seine ersten Briefe lassen ihn als gänzlich befangen von ihnen erscheinen. Wäre das nicht der Fall gewesen, so begriffe sich nicht, wie jetzt in Rom seine neue große Arbeit zu den Nibelungen so entstehen konnte, wie sie entstand.

Riegel will bei der Compositionsweise der ersten Nibelungenblätter den Einfluß des frühen Italiäners erkennen. Demnach wäre für Cornelius Dürer selbst nun bereits zu modern gewesen und er hätte sich der ein halbes Jahrhundert älteren Auffassung Fiesole's zugewandt. Verhält es sich in der That so, dann wäre hier ein neues Zurückweichen zu constatiren, das zu den seltsamsten Phänomenen in der Entwicklung eines Meisters gehörte. Cornelius hätte sich, wenn er die beiden Blätter: Siegfried, welcher in der Küche den Bären losläßt, und Siegfried's Abschied von Chrimhilde erst in Rom

zeichnete, nachdem seine gesammte Frankfurter Thätigkeit bereits hinter ihm lag, in einer Weise wieder verkindlichen müssen die mir unbegreiflich ist. Noch weniger verständlich aber werden diese Arbeiten, wenn, wie Riegel die Römischen Verhältnisse darstellt, Cornelius sich nicht ausschließlich zu den Klosterbrüdern von San Isidoro gehalten hätte, sondern früh bereits mit Thorwaldsen und Koch, welche als Carstens' Nachahmer und Fortsetzer die klassische Richtung der älteren romantischen Schule in Rom vertraten, in Verkehr gerathen wäre. Und schließlich: die in Rom hinzugekommenen letzten Faustcompositionen erhoben sich in gewissem Sinne bedeutend über die Frankfurter Blätter; wie sollten neben ihnen in Rom jetzt die ersten Nibelungenblätter entstanden sein? Bei den späteren Nibelungencompositionen ist die Nachahmung Römischer Werke offenbar. Am auffallendsten beim Zusammensinken Chrimhildens vor der Leiche Siegfried's, wo wir die Gruppe der ohnmächtig werdenden, von ihren Begleiterinnen aufgefangenen Maria der Grablegung Raphael's im Palazzo Borghese wörtlich in's Deutsche übertragen bei Cornelius wiederfinden. Die großartigste unter diesen Compositionen ist die letzte, das Titelblatt: eine Wiederholung des gesammten Gedichtes in den einzelnen Scenen, welche in eine große romanische Architektur hineingepaßt sind: eine bildliche Inhaltsangabe. Das innerlich Colossale der Auffassung macht sich in auffallendem Maaße geltend. Man glaubt die Skizze zu einem ungeheuren Wandgemälde zu sehen. Dem entsprechend haben die Bewegungen der Figuren jedoch eine gewisse historische Geziertheit. Sie spielen Weltgeschichte und, da Manier immer Nachahmung erzeugt, ist es Cornelius hier besser gelungen, eine Reihe in einer Schule fortpflanzbarer Typen zu schaffen, als beim Faust, nur daß auch diese männlichen und weiblichen Nibelungenhelden heute schon keinen rechten Glauben mehr einflößen.

Es ist wenig darüber erhalten, wie Cornelius aus dem

engeren Klosterverbande von San Isidoro loskam, so daß er später mehr als affiliirtes freies Mitglied erscheint. Overbeck war 1813/14 sein einflußreichster Freund. Nichts aber ist so verschieden als der innerliche Figurenmaaßstab beider. Keine Figur, die mir von Overbeck bekannt ist, erhebt sich, was ihre innere, angeborene Größe und Dimension anlangt, über halbe Lebensgröße. Dasselbe war der Fall bei Fiesole. Wo dieser lebensgroßes oder überlebensgroßes Format wählt, erscheinen seine Gestalten sofort als nur mechanisch vergrößerte Darstellungen, welche von der Phantasie in viel geringerer Dimension producirt worden waren. Bei Cornelius dagegen kenne ich aus den Zeiten seiner vollen Kraft keine Figur, auch wenn sie nur drei Zoll hoch auf ein Blättchen Papier gezeichnet wäre, die nicht als eine aus der Ferne gesehene, oder sonst in das geringe Format nur äußerlich comprimirte, ihrer eigentlichen Größe nach jedoch colossale Gestalt wirkte. Dieser capitale Gegensatz der hervorbringenden Phantasie, der gerade damals zu Tage zu brechen begann, muß bald zur Sprache gekommen sein zwischen Freunden, die sich ihr inneres Leben in fortwährenden Beichten gegenseitig ausschütteten. Im August 1813 war Cornelius mit Xeller, einem seiner ältesten Freunde, nach Orvieto gegangen (I, 140). Signorelli's jüngstes Gericht nimmt ihn da völlig ein und Xeller's fortwährendes Verweisen auf Fiesole wird ihm zuviel. Ein folgender Brief aus Florenz, vom 13. Dec. 1813, enthält einen Vergleich, den Cornelius zwischen seiner und Overbeck's Natur anstellt. Er spricht sich offen aus, ohne einen Gedanken an Trennung, aber ihr Auseinandergehen war darin indicirt ohne seinen Willen. Das Leben, sagt Cornelius, habe hohe und tiefe Abgründe in ihm gebildet, von denen ein Wesen wie Overbeck sich keinen Begriff machen könne. Dennoch, wie fest die Klosterbrüder mit Cornelius verkettet blieben, zeigt dessen Brief vom 3. Nov. 1814 an Görres, worin die Anschauung der Römisch-Deutschen

jüngeren Künstlerschule zu einem festen Programme formulirt wird.

Cornelius dankt Görres zuvörderst, daß dieser sich zu seinen Gunsten um eine preußische Pension bemüht habe. Nicht für sich, sondern für seine Sache im Großen, bittet er sodann um weitere Theilnahme. Er spricht in dem Tone eines Mannes, der sich vollberechtigt fühlt, Ansprüche zu erheben. Die jüngeren Romantiker betrachteten sich damals als diejenigen, deren geistiges Ringen Deutschland zu seinen Siegen verholfen hatte. Die gebildeten Stände, welche allein das Volk repräsentirten, hatten nichts Anderes, ihre Begeisterung auszusprechen, als die Sprache dieser Schule. Studenten, Professoren, Künstler, Beamte, Politiker, Officiere, Adel und höherer Bürgerstand athmeten in ihren Worten und Vorstellungen den Geist des neuerwachten Deutschthumes. Man vertraute, es werde sich durch einfachen Naturproceß, wie die Blüthen im Frühlingswinde mühelos aufsprießen, aus dem Wehen und Walten des siegreichen nationalen Geistes Alles ergeben, was die idealen Wünsche jedes Einzelnen begehrten. Ein entzückendes Chaos, aus dem die neue, beste, schönste Welt sich formen müsse. Ein kindlicher Glaube daran durchströmte das Volk. Hoffnung und Erfüllung schienen genau aufeinanderzupassen. Was die bildende Kunst anlangte, so erachtete man nur für erforderlich, daß der Künstler im Allgemeinen Begeisterung und Kraft besitze, um dann, ohne viel Unterweisung, Werke großartigster Natur zu produciren. All das stand so fest, daß von Zweifel gar keine Rede war.

Dies muß in Anschlag gebracht werden, um Cornelius' Manifest an Görres zu verstehen. Er redet prophetisch. Die Kunst soll das Salz der Erde sein. Aus den Urquellen: Tugend, Religion, Vaterland wird ihre Mission hergeleitet. Göttliche Erleuchtung hat die in Rom versammelten Deutschen Künstler über ihren Beruf aufgeklärt. Ihre Aufgabe, negativ:

„den Lügengeist der modernen Kunst“ zu besiegen (Lügengeist nannte man im Allgemeinen, was auf den damaligen Akademien noch gelehrt wurde); positiv: die alte Freskomalerei, als das der Idee der Malerei am meisten Entsprechende wiederzuerwecken. Der persönliche Anspruch der Künstler: eine würdige Veranlassung, zu zeigen, was man könne. Wie Columbus Schiffe verlangte, um die neue Welt zu finden.

Das Wunderbarste für den heutigen, rückwärts gewandten Blick ist nun, daß auf diesen prophetischen Zustand der Deutschen Künstlerschaft nicht etwa die unausbleiblich erscheinende allseitige Nüchternheit folgte. Vielmehr verketten sich die Weltverhältnisse derart, daß während bald die andern Deutschen Phantasien in nichts verfliegen, dieser eine künstlerische Traum den Schein von Wirklichkeit empfängt und über vierzig Jahre lang darin erhalten wird. Alles bricht bald zusammen. Die Hoffnungen ziehen sich entweder scheu zurück oder werden offen zu Boden geschlagen. Besorgniß und Verzagtheit geben den Ton an. Literatur und Politik hatten so schön für die Deutsche Herrlichkeit vorgearbeitet: ihre Arbeit wird von der Polizei bei Seite geräumt. Nur die Kunst wandelt in vollem Sonnenschein als Liebling der Machthaber schuldlos weiter einher und gedeiht.

Damit aber auch ist Cornelius’ fernere Entwicklung besiegelt. Ich überfliege seine Zukunft, die damals sich vorbereitete.

Es ward ihm Alles gewährt. Sein ungemeines Talent empfängt den geforderten, gewaltigen Spielraum, sich zu entfalten. Allein nicht die gesunde Freiheit eines in eigner Selbstständigkeit bestehenden Volkes bietet ihn ihm dar. Cornelius arbeitete für Fürsten und Regierungen, deren großartigen Launen dort und deren politischen Zwecken hier er diente. Er that es ohne darum zu wissen oder nur zu ahnen, aber er that es. Die Arbeit eines Mannes, welcher unter solchen Umständen, sei es das Größte, schuf, mußte trotzdem irgend

woher einen Stempel empfangen, durch welchen sie discreditirt ward. Sie trug dieses Zeichen. Um hier gleich das Aeußerste über Cornelius zu sagen: Cornelius, emporgehoben durch eine der bildenden Kunst unnatürlich zu Theil gewordene Fürsorge, hat endlich die Zeiten noch erlebt, in denen diese Unnatur gesunden Verhältnissen weichen mußte. Unter diesen hat er gelitten. Allein er war groß genug, um sich über ihre Ungunst zu erheben. Seine letzten und erhabensten Werke hat er geschaffen in der Rückkehr zum Einfachen, Gemäßen, in sich selbst Beruhenden: seine Cartons zum Berliner projectirten Camposanto. Cornelius' Geschichte ist die seiner Thätigkeit seit jenem Manifest vom Jahre 1814 bis zu dem letzten Zubodensinken der Hoffnung: es würden seine Compositionen für das Camposanto, Kohlenzeichnungen auf einfaches Papier, jemals in Fresko ausgeführt werden; zu der Gewißheit: das erhabenste Werk seines Lebens in der armseligen Gestalt von überhaupt nur Kohlenzeichnungen auf Papier geschaffen zu haben, und zu der Resignation: trotz Allem, in dieser Manier, nun als freier Mann, dennoch weiter arbeiten zu wollen.

III.

Bildliche Darstellungen aus den Werken der Dichter haben niemals neben den Dichtungen selber aufkommen können. Die italiänische Kunst hat keine bleibende Illustration Dante's zu Stande gebracht. Die unsrige keine Goethe's oder Schiller's. Götz, Gretchen, Iphigenie, Tasso sind schwankende Gestalten geblieben, bei denen der Leser sich alle Rechte vorbehält. Eine Zeitlang schien es gelungen zu sein, durch die Nachahmung griechischer Vasenbilder in den Abschlußjahrzehnten des vorigen Jahrhunderts unsere Anschauung der homerischen Ereignisse auf eine Reihe fester Typen zu beschränken, allein auch das hat nur seine Zeit gedauert. Wir sind auch hier wieder frei nach allen Richtungen. Kein Mensch denkt mehr bei Götz

an Tischbein's Gemälde oder bei Iphigenie an Angelika Kauffmann's Auffassung, von der Goethe befriedigt war. Sämmtliche Leonoren sind zu Grabe getragen, und ich hoffe Kaulbach's und seiner Schule neueste Faustcompositionen werden kein langes Leben genießen. Es sind papperne Gespenster, in deren noch so üppig scheinenden Körpern kein Tropfen warmes Blut rieselt. Mag Kaulbach's Gretchen in den unverhüllten Formen einer angehenden Amme vor der Madonna knien, oder Ary Scheffer's Gretchen in verdächtiger abgehärmter Magerkeit am Brunnen von den Nachbarmägden angestiert werden: beides sind Versuche, die Niemandem über Goethe's Versen in den Sinn zurückkehren werden. Das Einzige von allen Bildern und Bildchen zu Goethe's Werken was ich nicht wieder loswerden kann, sind Chodowiecky's paar radierte Blättchen zu Werther's Leiden. Hier meint man wirklich, der Künstler sei dabei gewesen. Doch hat er nur einige gleichgültige Situationen dargestellt, die zum Romane nichts hinzuthun. Kaulbach's Compositionen zum Werther sind unerträglich. Als habe Jemand ein modernes Schauspiel aus dem Romane fabricirt, und er einige Scenen daraus für den Bühneneffect gezeichnet.

Ein großes bildendes Talent bedarf ganz allgemeiner Stoffe. Die Werke unserer modernen großen Dichter, keinen ausgeschlossen, haben immer nur ein beschränktes Publikum gehabt. Dante war in manchen Jahrhunderten an manchen Orten in Italien vielleicht so populär wie Homer tausend Jahre lang in ganz Griechenland gewesen ist, dennoch lieferte auch er den italiänischen Malern und Bildhauern nichts, was ihnen allgemein genug gewesen wäre. Cornelius brauchte Stoffe, die jedem Auge sofort verständlich waren, und diese vermochte allein die Bibel zu liefern. Ueber das was zwischen Joseph und seinen Brüdern vorging, kann jedes Kind in der Welt, jedes Mütterchen, jeder Bauer, jeder Droschkenkutscher

Auskunft geben. Nun gar über die Ereignisse des Neuen Testaments. Hier finden wir gemeingültige Gestalten und hier ein wirkliches Publikum. Von den thörichten Jungfrauen weiß die Welt mehr als von allen Beatricen, Iphigenien, Julien, Chimenen zusammengenommen. Gar erst von Maria und der Heiligen Familie. Den Uebergang des Weges, welchen Cornelius aus der mit hohen Mauern umzogenen Stätte der nationalen mittelalterlichen Poesie zu den freien Gefilden der Antike zurückzulegen hatte, schaffte ihm die über allen Nationen waltende Bibel: Cornelius' „erstes, großes Werk", Nr. I seines Kataloges als Meister ersten Ranges, sind die Freskomalereien in der Römischen Casa Bartholdy.

Bisher war nichts für die Deutschen Künstler in Rom gethan worden. Weder Görres konnte etwas durchsetzen, noch dachten die Fürsten oder die Regierungen daran, mit Aufträgen zu kommen. Der Erste, welcher das Vertrauen und die Courage hatte, der Cornelius-Overbeck'schen Deutschen Künstlerschule die Ausführung einer monumentalen Frescomalerei anzubieten, war der preußische Generalkonsul Bartholdy — ob getauft oder ungetauft — jedenfalls ein Mann, der, wenn er kein Jude gewesen wäre, sich auf eine solche Unternehmung kaum eingelassen haben würde.

Leider kann über das Eingreifen jüdischer Elemente im modernen Leben noch nicht gesprochen werden. Während heute alle Fragen, sie mögen betreffen was sie wollen, mit wachsender Unbefangenheit erörtert werden, läßt sich über die jüdische Nationalität nicht unbefangen discutiren. Es befinden sich in unserer Zeit Juden in fast allen Stellungen, welche Christen innehaben, und es offenbart sich ihr Charakter in ganz anderer Weise als früher, wo bei der Verschiedenartigkeit der bürgerlichen Existenz eine wirkliche Vergleichung so gut wie unmöglich war. Es könnten und müßten ihre Eigenthümlichkeiten so gut wie die der andern Racen, deren gemeinsame Arbeit

den Fortschritt der europäischen Cultur heute bedingt, frei besprochen werden. Allein sobald das Judenthum in Frage kommt, wird entweder mit so entschiedener Verhüllung dessen worauf es ankommt, oder wieder mit so offenbarer Ungerechtigkeit geurtheilt, daß es fast den Anschein hat, als sei die Zeit objectiver Urtheile noch nicht gekommen. Dies ist zu bedauern, einstweilen aber nicht zu ändern. Ich würde, fürchtete ich nicht unter allen Umständen mißverstanden zu werden, hier jetzt von allgemeinen Betrachtungen über die Theilnahme des modernen Judenthums an der Ausbildung der neueren Kunst ausgehen. Herausstellen würde sich, daß in demselben Maaße, als den Juden, Germanen und Romanen bestimmte Gaben verliehen und entzogen sind, alle drei auch auf dem Gebiete der Kunst einander in so wunderbarer Weise ergänzen, daß für die allgemeine europäische Entwicklung auch hier keiner dieser drei nationalen Factoren heute zu missen wäre.

Ich beschränke mich deshalb darauf, zu sagen, daß als wichtigster späterer Zuzug aus Deutschland der Römisch-Deutschen Künstlerschaft zwei äußerst begabte junge Leute sich anschlossen, ganz oder zum Theil jüdischer Abkunft und mit der ausgezeichneten Energie, sich in das von Overbeck Erstrebte hineinzuarbeiten, begabt, die als ein Ausfluß der den Juden verliehenen allgemeinen Energie auf bestimmte Ziele, deutlich heraustritt: Veit und Wilhelm Schadow. Veit unter dem Einfluß seiner Mutter. Diesen beiden, nebst Overbeck und Cornelius werden Malereien im Hause Bartholdy's zugetheilt. Das Alte Testament lieferte den beiden Parteien völlig genügenden Ausgangspunkt. Bartholdy hatte dies zur Bedingung gemacht. Joseph's Trübsale und seine Herrlichkeit sollten als symbolische Glanzepisoden alttestamentarischer Historie dargestellt werden. So kamen Cornelius' Fresken zu Stande: Joseph den Traum des Pharao deutend, und Joseph der sich den Brüdern zu erkennen giebt.

Nennen wir diese Arbeit Cornelius' Erstlingswerk was seine große Carrière anlangt, so kam sie nicht zu frühe. Er war über dreißig Jahre alt. Dürer und die Deutschen Meister, aber auch, was die äußere Form anlangt, Fiesole sind nun überwunden und abgethan. So lange Zeit hatte er gebraucht, um sich frei zu machen. Es ist als sei die von vorgefaßten Meinungen bis dahin eingeschnürte Phantasie endlich ihrer Banden entledigt worden und athme freie Luft in natürlichen Athemzügen. Das Gefühl, nach den Tagen der großen Italiäner der Renaissance zum ersten Male wieder die ächte heilige Frescomalerei aufzunehmen, leitete seine Hand. Die Compositionen gehörten dem Geiste nach ganz in die Reihe der Loggiencompositionen Raphael's. Die Aehnlichkeit ist auffallend, nirgends aber Nachahmung sichtbar. Cornelius beschränkt sich auf wenig Figuren. Er läßt das historische Gewandgefältel bei Seite. Während es bei den Nibelungen den Figuren um die Beine und um die Schultern flattert, als sei Jedem sein aparter unsichtbarer Windgott beigegeben, der die wallenden Kleider mit künstlerisch wirkenden Lungenstößen dahin und dorthin bläst, hält Cornelius sich von nun an frei davon. Er studirt das Nackte und läßt es gehörig sichtbar werden.

Niemals wieder in der Folge hat Cornelius eine rein menschliche Handlung so ergreifend dargestellt, wie in dem einen der beiden Werke, Joseph und seine Brüder. Wie Benjamin Joseph an den Hals fliegt: das begreift Jeder. Wie die Brüder verwirrt, beschämt, angstvoll umherstehen. Was bei Raphael so groß und so schön erscheint: daß in seinen Compositionen jede beliebige Figur für sich, dann aber mit der zunächststehenden zusammengenommen, dann ferner mit den abermals zunächststehenden vereint, stets eine plastische Einheit bildet, welche, ganz abgetrennt betrachtet, von der reinsten Wirkung ist, das gewahren wir hier bei Cornelius. Die beiden Brüder allein bilden den Kern des Ganzen, die Gruppe

der Brüder verbindet sich dann aber organisch natürlich mit den Hauptfiguren. Sodann, die Composition erstreckt sich in die Tiefe des Gemäldes. Die Gruppen haben Luft um sich, die einzelnen Theile haben ihre gehörigen Licht- und Schattenmassen im Ganzen, nicht jede Figur für sich, wie Cornelius später arbeitete. Mit einem Worte: dies Werk ist eine vollendete Schöpfung, etwas Fertiges, etwas Gutes, ein Kunstwerk nach jeder Richtung, eine Arbeit, welche die Frische der Jugend und die Kraft des Mannes zeigt. Ich kenne nichts Späteres, das so nach allen Seiten zeigte, was Cornelius zu leisten vermochte.

Leider ist das Werk so gut wie unbekannt und unzugänglich. Der Carton, in Besitz der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, hat seinen Platz hinter den für die Gemälde der Nationalgallerie in den Räumen des oberen Stockwerkes aufgeschlagenen Gerüsten, so daß man ihn nicht sehen kann. Gezeichnet mit einer Sorgfalt wie kein späterer Carton des Meisters, darf man ihn als eine der edelsten und kostbarsten Arbeiten Deutscher Kunst bezeichnen. Die jetzige Stelle, an der das Werk sich schon geraume Zeit befindet und wo es jedenfalls unbestimmte Zeit noch wird verharren müssen, ist wohl schon deshalb nicht die rechte, weil es im Falle einer Gefahr nicht zu retten wäre. Man sollte den Carton aus dem Verschlage hervorthun, ihn (was früher oder später doch geschehen wird) mit einem schützenden Glase versehen und bis auf weiteres in einem der Säle der Akademie aufstellen. Glücklicherweise hat der verstorbene A. Hoffmann einen vortrefflichen Stich danach ausgeführt.

War Cornelius in Rom durch den Anblick dessen, was sich vor seinen Blicken doch nicht wegleugnen ließ, auf Raphael hingelenkt worden, so blieb noch ein weiterer Schritt zu thun: zur Antike. Dahin drängten ihn nicht allein die Werke der antiken Meister. Er mußte gewahren, wie hoch

die Bildhauerei, an äußerem Ansehen wie an innerem Bewußtsein des innegehaltenen Weges, in Rom über der gleichzeitigen Malerei stand, und mit welcher Sicherheit sie von der Antike ausging. Auch hatten die Römischen Modelle Cornelius doch wohl ahnen lassen, daß die Kunst ein höheres Ziel habe, als das in seinem Manifest an Görres ausgesprochene. Religion, Tugend und Vaterland sind große Gedanken und wohl würdig die Seele eines Menschen auszufüllen, allein sie würden kalte, kahle Begriffe werden, wenn die Menschheit neben ihnen sich nicht erinnern dürfte, daß es eine zweite Gedankenreihe gebe: Gefühl der eignen Kraft, Genuß des Daseins, Cultus der Schönheit, und so weiter in dieser Richtung. In Cornelius, der eine Römerin geheirathet hatte, der von Jahr zu Jahr selber mehr ein Römer geworden war, mußte sich allmälig ein historisches Bewußtsein bilden, das von dem verschieden war, was man ihm bei der Abreise in Frankfurt in sein Bündel mit eingeschnürt hatte. Sein gutes Glück ließ ihn jetzt dem Manne begegnen, der wie vom Schicksal präparirt erscheint für die Mission, welche ihm bei Cornelius zufiel: Niebuhr traf als preußischer Gesandter in Rom ein. Er verschaffte Cornelius durch seinen Umgang zum ersten Male den Einblick in die geistigen Reichthümer, welche einem Manne, der zugleich Staatsmann und Deutscher Philologe im höchsten Sinne war, zu Gebote standen. Endlich, er sorgte dafür, daß in Deutschland jetzt in den rechten Kreisen und innerhalb ihrer im rechten Tone von Cornelius die Rede war. Niebuhr schuf Cornelius, wenn auch nur für kaum vier Jahre, jetzt eine Existenz höchster Art. So oft Cornelius in späteren Jahren auf diese Zeit kam, erzählt Förster, so ging ihm das Herz in Freudigkeit auf. Es waren die Tage der höchsten Lust und Begeisterung. Im October 1816 trat Niebuhr ein und vom 30. November schon ist der Bericht ans Ministerium datirt, worin eine umfassende Charakteristik der Römisch-Deut-

schen Künstler gegeben und Cornelius die erste Stelle eingeräumt wird. Riegel ist in der Zusammenstellung der hierher gehörigen Auszüge aus Niebuhr's Correspondenz sorgsamer und anschaulicher als Förster, der zu actenmäßig zu Werke geht. Riegel beginnt mit der Erzählung, wie Niebuhr den 18. October, als die Leipziger Schlacht durch ein Festmahl gefeiert wurde, zwischen Thorwaldsen und Cornelius saß. Das Wachsthum ihrer Freundschaft läßt sich von da weiter genau verfolgen.

In einem Briefe vom 30. October 1816 wird Schadow noch der „bedeutendste" unter den Künstlern genannt. Den 20. November hat Cornelius bereits dieses Prädicat in Besitz. Den 17. December: Cornelius liebe ihn, das Verhältniß werde aber doch in den Schranken einer Bekanntschaft bleiben, die sich entbehren lasse. Weihnachtsabend: wir kommen uns immer näher und können uns schon Freunde nennen. Den 16. Februar 1817: Cornelius und Platner, die eigentlichen vertrauten Hausfreunde. Den 20. Juni 1818 ist von Cornelius' „lichtem, reichem Genius" die Rede, den 20. Mai nennt Niebuhr ihn den „Goethe unter den Malern, in jeder Hinsicht einen frischen und mächtigen Geist; frei von aller Beschränktheit." Dieses langsam ansteigende Lob ist bei Niebuhr, dem peinlichen Beobachter seiner selbst und Anderer, durchaus zuverlässig. Wir heute dürfen hinzusetzen, daß Niebuhr derjenige war, dem Cornelius diese „Befreiung von aller Beschränktheit" zu verdanken hatte. Den höchsten Glanz aber empfängt er durch das Erscheinen des jugendlichen Kronprinzen von Bayern. Dieser und Niebuhr vereint begannen jetzt das Feld zu bereiten, auf dem Cornelius aus einem armen Schlucker, den elende kleine Schulden peinigten, zu einem Meister sich aufarbeitete, welcher in Deutschland Akademien befehligte, Aufträge bis zu 100,000 Gulden empfing, mit Orden bedeckt, in den Adel erhoben und mit all' den übrigen Ehrenbezeugungen der Menschheit reichlich überschüttet wurde.

IV.

Förster druckt eine ziemliche Masse officieller und unofficieller Correspondenz ab, welche Cornelius' Berufung nach Preußen behandelt: die eigentlichen Erwägungen aber, welche den Ausschlag gaben, konnte er nicht mittheilen: darüber belehren uns später vielleicht einmal noch versteckt liegende Memoiren oder Briefwechsel. Man hatte in Berlin nach den Freiheitskriegen große Dinge vor. Niebuhr, der von Natur ängstlich genug und durch Erfahrung über den Geist der Sparsamkeit nicht ununterrichtet war, der in Berlin maaßgebend zu sein pflegte, hätte sonst nicht von so großartigen monumentalen Malereien gesprochen als er Cornelius dem Ministerium dringend empfahl. Niebuhr wußte, daß Außerordentliches geplant wurde für den Schmuck der Hauptstadt. Rauch war der indicirte Bildhauer für die Helden des Freiheitskrieges, Schinkel der natürliche Architekt für die Ruhmeshallen, Dankeskirchen, Säulen, Thürme, Thore, Brunnen die man aufrichten wollte — der Maler fehlte, der an alle die aufsteigen sollenden neuen Wände die Thaten des Deutschen Volkes malte. Nebenbei aber lief der heimliche Gedanke: die technische Thätigkeit der Nation, recht angefeuert und auf die nöthige ideale Höhe erhoben, werde die politische Ader vielleicht verwachsen lassen. Anfangs, als alle Welt noch an die Möglichkeit einer Erfüllung der allgemeinen Erwartungen in politischen Dingen glaubte, war von Kunst wenig die Rede. Allmälig erst wurde den Fürsten klar, sie hätten mehr versprochen als sich halten lasse, die Freiheit sei gefährlicher als man gedacht, und es müsse dafür irgendwie Ersatz geboten werden.

Darin lag das Bedenkliche. In früheren Zeiten wenn die Künste blühten war ihre Beförderung und ihr Genuß Sache natürlicher froher Lust am Schönen gewesen — in diesem Sinne sehen wir Päbste, Prinzen und Publikum des 16.

und 17. Jahrhunderts, ja noch des achtzehnten, die Kunst protegiren —; jetzt dagegen spielt sie eine Rolle, die mit ihr selbst gar nichts zu thun hat. Wir sehen die Kunst zu einem der edelsten völkerpolizeilichen Mittel gemacht. Man hoffte, daß wenn nur „die Künstler beschäftigt würden," viele Stimmen in Deutschland schweigen müßten, die auf andere Weise still zu machen vielleicht weit mehr gekostet haben würde als Akademien, Statuen und Aehnliches. Was Friedrich Wilhelm III., der offenbar eine natürliche Vorliebe für Werke der ächten Kunst hegte, wie die Gemälde an den Wänden der Zimmer, die er bewohnte, beweisen, an Kunstwerken bedurfte, konnte ihm trotzdem Berlin reichlich liefern. Die treibende Kraft für größere Pläne war der Kronprinz. Aber auch bei diesem war weniger der Genuß am Schönen, als das Bedürfniß geistiger Neuigkeiten und Ueberraschungen der Ausgangspunkt des Interesses für die großen Talente, welche er beschützte. Und trotzdem: warum, da Niebuhr Anfangs doch immer nur von Berlin gesprochen hatte, ist plötzlich von Berlin gar keine Rede mehr und Cornelius soll Director der Akademie in Düsseldorf werden?

Was München dagegen anlangt, so giebt Förster's Buch genügend Auskunft über die persönlichen Täuschungen des Kronprinzen, bald Königs, Ludwig, der das was seine Künstler ausführten, bona fide, weil er es bezahlte, für Werke ansah, die er selber eigentlich aus dem Brunnen geholt hätte.

Das war es, was Cornelius in Deutschland erwartete.

Der Kronprinz von Bayern und der Minister Altenstein, vertreten durch den das Feuer eifrig schürenden Niebuhr, fingen gleichzeitig mit ihm zu unterhandeln an. Speciell diese Tage sind wohl seine schönsten in Rom gewesen. Das Wiederaufblühen der Künste erstreckte sich, ziemlich aus den gleichen Ursachen, damals über ganz Europa. Es sollte durch Hingabe an die Werke des Friedens die der Welt endlich wieder-

geschenkte Ruhe als nunmehrige Lebensnorm der Völker besiegelt werden. Ein Vierteljahrhundert lang war geraubt, gemordet und gehaßt worden: endlich brachen sonnige Tage an, wo für alle Ewigkeit einer Wiederkehr dieser Verwilderung vorgebaut werden mußte. Selbst in Rom schienen uralte Samenkörner wieder zu keimen. Nach Bartholdy wandte sich der Marchese Massimi an die Deutschen Künstler, die ihm seinen Palast ausmalen sollten. Hatte Bartholdy, indem er jüdische Geschichte begehrte, nichts den Klosterbrüdern Fremdes verlangt, so fühlten sie sich nicht weniger im gegebenen Stoffe zu Hause, wenn Massimi für sein Theil Gemälde zu Dante bestellte. Auch zu dem was Cornelius hierbei zufiel, besitzen wir die Cartons in Deutschland: ausgeführt hat er sie nicht, weil er fortging. Auch hier sehen wir ihn unter dem Einflusse Raphael's.

Es giebt Verehrer des Meisters, welche diese Leistung für seine größte und für diejenige halten, welche mit dem meisten Rechte als die seiner „Blüthezeit“ betrachtet werden müsse.

Ich kann diese Meinung nicht theilen. Raphael ist hier zu offenbar „nachgeahmt“ worden. Joseph und seine Brüder haben nicht eine einzige raphaelische Form, nur die Auffassung des Ganzen ist raphaelisch; auf den Dantecompositionen jedoch entspringen die nebeneinander thronenden Heiligen zu deutlich den Heiligen der Disputa. Die Arbeit bekundet größere Freiheit der Hand als die für die Casa Bartholdy, aber geringere Originalität der Erfindung. Völlig in Schatten aber werden sie gestellt durch das Werk, das ich, für meine Person, jetzt als die Blüthe der Thätigkeit des Meisters bezeichne: die Cartons für die Decke und für das erste Wandgemälde des ersten Raumes der Münchner Glyptothek, welche Cornelius in Rom noch zeichnete. Der Kronprinz von Bayern hatte es durchgesetzt, ihm den ersten Auftrag für Deutschland ertheilen zu dürfen. Hier war nun endlich dem heidnischen

Alterthume nicht mehr aus dem Wege zu gehen. Cornelius mußte zeigen, was die Antike ihn gelehrt hatte.

Wie unbeschreiblich schön ist das jetzt Entstehende. Hier zuerst und nie wieder bietet sich der Gebrauch des Wortes „schön" bei Cornelius ohne Einschränkung dar. Hier gab er sich hin. Hier wollte er nichts als rühren und es gelang ihm.

Man fühlt, wie das griechische Alterthum ihn ergreift. Kein Schulunterricht, keine Universitätszeit hatten da etwas vorweggenommen. Als roher Anfänger war Cornelius bei Niebuhr eingetreten, nach kurzer Lehre als vollendeter Meister aus seinem Verkehr hervorgegangen. Auch diese Cartons, die als eigene, mit der größten Zartheit durchgeführte Zeichnungen bei weitem schöner als die zum Theil von fremden Händen hergestellten Gemälde sind, lagern eingepackt in Berlin. Hoffentlich zu baldiger befreiender Auferstehung im Nationalmuseum berufen, dessen Bau doch nicht ewig währen kann. Sind sie dort erst aufgestellt, dann wird sich zeigen, auf welchem Wege Cornelius war als er Rom verlassen mußte. Es zog ihn wieder dem Farbigen entgegen, er mäßigte das in ihm waltende Streben nach dem Colossalen; ein sanftes, mildes Element durchdrang seine Phantasie, und die Freude, jede einzelne Figur durch Naturstudien zur höchsten lebendigen Wahrheit zu fördern, leitete seine Hand. Eine Zartheit poetischer Empfindung hauchen diese Compositionen aus, die nicht nur an die Antike selbst, sondern an deren frühe naive Auffassung bei den vorraphaelischen Florentiner Meistern erinnert. Welch ein Abstich gegen das, was im directen Anschluß daran in Deutschland später zu Stande kam! 1820 ging Cornelius fort von Rom. Förster druckt einen unter seinen Papieren von damals gefundenen Zettel ab, auf dem er, wie einen Seufzer von dem Niemand außer ihm wissen sollte, das Lob Italiens niederschreibt, dessen Sonne ihm so wie damals niemals wieder im Leben geleuchtet hat.

Ich suche noch einmal zu formuliren, was Cornelius verlor und was er gewann als er von Rom nach Deutschland ging.

Es ist fast zu viel bei uns letzter Zeit von Rom und Italien in Bezug auf Kunst und Cultur die Rede gewesen. Die Arbeit aber, die am interessantesten wäre, hat noch Niemand übernommen: eine historische Darstellung des Wechsels, der in Betreff des öffentlichen geistigen Verkehrs dort stattfand. Drei- bis viermal in jedem Jahrhundert hat dieser dort ganz andere Gestalt angenommen. Für uns heute würde am wichtigsten sein, diese Successionen zumeist bei der Deutschen Gesellschaft kennen zu lernen. Das Rom Winckelmann's, das Justi so gut schildert, war ein anderes als das Goethe's. Das Rom Goethe's schien wieder fast verwandelt als Carstens dort eintraf. Nun die Zeiten Zoega's und Humboldt's. Dann die Niebuhr's, dann die Bunsen's, und von diesem die Deutsche Heimath auf dem Capitol gestiftet, ohne die für eine ganze Schichte der heutigen Generation Rom nicht denkbar wäre.

Rom hat das Eigene: unaufhörlich in einem gewissen Procentsatze den jeweiligen Extract des Bestandes zu beherbergen, der in Europa an geistig bedeutenden Menschen vorhanden ist. Es hat die Macht, die große Masse, die aus allen Nationen sich alljährlich so zusammenfindet, rasch und gründlich zu einem homogenen Teige zu verkneten, der nun das Publikum der Saison bildet. In Rom packt Jeden das Leben von einer anderen Seite, Jeden aber so, daß es ihn im Innersten aufrührt. Der Eine sieht die Spuren der Männer von denen Livius und Tacitus schrieben, der Andere die Wege die die Märtyrer und Kirchenväter wandelten, der Dritte die Schritte der Künstler von denen Vasari berichtet, der Vierte die verschleierte Weltregierung des Vaticans. Und auch wer gar nichts studirte: Jeder ordnet sich irgend einem geistigen Interesse unter, Jedem geht der Begriff der Historie in neuem Lichte auf und er erleidet eine frische geistige Düngung. Jün-

gere kräftigere Naturen schlagen zu ungeahntem originalen Wachsthum aus, ältere, selbst ganz dürre, bringen wenigstens eine frische Rasendecke hervor. Mögen die Gräser noch so mager sein, sie wirken Grün im Ganzen betrachtet. Niemand aber, der, sein Hauptinteresse liege wo es will, nicht auf irgend einem Wege zum höchsten Respecte vor den Werken der großen bildenden Künstler in Rom gelangte.

Für ein so geartetes, sich zugleich aus den vornehmsten Elementen recrutirendes Publikum zu arbeiten, ist ein Reiz, wie er dem productiven Geiste eines Künstlers sonst nirgends geboten werden kann. Nicht nur Kritik, sondern auch Enthusiasmus findet er hier. Wenn Kaiser und Könige für Geld und Ehre auf ein paar Jahrzehnt um sich versammeln was sich an Sommitäten des Geistes gerade disponibel findet und zu haben ist, so würde dieser Gesellschaft, verglichen mit dem Römischen Publikum, das Beste fehlen: der unabhängige Charakter. Der persönliche Geschmack des hohen Herrn wird schließlich doch den Ausschlag geben bei der Werthschätzung der Kunstwerke. In Paris scheint während des ersten Kaiserreiches etwas von ferne mit Rom Vergleichbares existirt zu haben, als die geraubten Schätze der Welt in die dortigen Museen und Bibliotheken zusammenflossen und durch das unendliche Gewühl bedeutender Kräfte, welche Interessen jeder Art nach Paris führten, eine selbständige, supreme Geselligkeit dort geschaffen ward. Indeß dauerte das kaum zehn Jahre, während in Rom das freiwillige Zusammenkommen der höchsten Potenzen Jahr auf Jahr sich gleich bleibt.

In dieses Römische Leben sahen wir Cornelius nicht plötzlich geschleudert werden, sondern langsam hinein wachsen.

Zuerst ganz außen stehend, fühlt er sich nur als ein bedrängter armer Künstler mit engem Gesichtskreise; ehrgeizig, ohne zu wissen wie er seiner Leidenschaft Genüge schaffen könnte. Dann aus der Dämmerung dieses Daseins sich heraus-

windend, wächst ihm, als dem Führer seiner Partei, immer größeres Ansehen zu. Endlich, als ebenbürtig von den Ersten anerkannt, darf er die höchsten Ansprüche erheben und sieht sie befriedigt. Die Bildung der verschiedenen Jahrhunderte dringt in großen Massen auf ihn zu, er überwältigt sie und macht sie sich zu eigen. Wie jeder selbständige Geist, dem die Geschichte lebendig zu werden anfängt, mauert sich Cornelius aus den Fragmenten aller Epochen einen immer höher steigenden eigenen Palast zusammen, auf dessen gothischen Unterbauten lichter und lichter werdende, griechische Stockwerke sich übereinander thürmen. Und durch diesen Bau zieht die heitere Römische Luft, und er, in seinen besten Jahren, weitumherblickend, sieht wie man aus der Ferne seines Vaterlandes ihn dort aufsucht, wie immer höherer Preis auf den Gewinn seiner Thätigkeit wird. Und dieses Rom verläßt er. Die Hälfte des Jahres wird er von nun an als Director der Akademie in Düsseldorf, die andere Hälfte als Hofmaler in München zubringen. Düsseldorf freilich seine Vaterstadt. Die Akademie mit Cornelius an der Spitze nahm über Allem sonst dort den höchsten Rang ein und es sollte geschehen was ihm irgend recht und wünschenswerth wäre. München dagegen eine Residenz zweiten Ranges, ohne eignes geistiges Leben, künstlich nur bewegt durch die Unruhe des Kronprinzen, dann Königs, dessen unbestimmter Ehrgeiz nach Allem griff was historisch wie Gold glänzte, und der mit ungemeinen Mitteln die Stadt zu einem Sammelplatze von Monumenten der Architektur zu machen begann, die heute, so sehr sie uns imponiren, dennoch kaum ohne den Hintergedanken betrachtet werden können, es hätten diese Schöpfungen nur bei einer gewissen Dosis von Narrheit nebst ungeheurer Eitelkeit ihres Urhebers zu Stande kommen können. Als einer von denen, die München in so gewaltiger Weise innen und außen umgestalten sollten, ward Cornelius berufen und griff seine Arbeit in einer Stimmung an, als

würden seiner Person jetzt Aufgaben geboten wie niemals vorher einem Künstler so lange die Welt stand.

Cornelius war siebenunddreißig Jahre alt als er aus Rom fortging. Raphael, gerade 300 Jahre vor ihm (1483) geboren, hatte überhaupt nur soviel Jahre vom Schicksal empfangen, innerhalb deren seine ganze ungeheure Arbeit zu Stande kam. Cornelius standen noch die Umschwünge eines Menschenlebens bevor. Heute, wo dieses in all seinen Ereignissen vor uns liegt, dürfen wir aussprechen: es wurde als er Rom verließ eine Entwicklung in ihm unterbrochen, welche zu den höchsten Erwartungen berechtigte. Es war als trage die Deutsche Luft andere Gesetze des Wachsthums jetzt in ihn hinein, so daß es eines langen Umweges erst bedurfte, ehe die innerste Natur des Mannes dieser Uebermacht gegenüber sich erholte, um im höchsten Alter den 1820 abgerissenen Faden wiederanzuknüpfen.

V.

Während der mehr als zehn Jahre, welche Cornelius in Rom gearbeitet hatte, war in Deutschland Vieles anders geworden. Es bleibt wieder nichts übrig, als von Goethe zu reden, dessen eigene Fortentwicklung in Sachen der bildenden Künste als maaßgebend für Deutschland nicht nur genommen werden kann, sondern muß. Goethe's Fortschritt ist hier der folgenreichste und am meisten ans Licht tretende. Sein heranwachsend sich umgestaltendes Verhältniß zur Kunst ist symbolisch für den Zustand der Mitlebenden.

Goethe berichtet getreulich, welcher Quelle sein Interesse an der bildenden Kunst entflossen sei. „Von Jugend auf," sagt er, „war meine Freude, mit bildenden Künstlern umzugehen." In frühen Zeiten hatte er sich selbst als einen verdorbenen Maler betrachtet: in Wahrheit und Dichtung steht zu lesen, durch welches Gottesurtheil er festzustellen suchte, ob er

sich nicht überhaupt zum Künstler ausbilden solle. Das Schicksal schien Nein zu sagen, aber dies hinderte ihn nicht, auf das Eifrigste weiter zu zeichnen. Man weiß sich den erhalten gebliebenen Versuchen dieser Kunstübungen Goethe's gegenüber heute nicht recht zu benehmen. Es sind schwache Leistungen, auf welche sichtlich große Mühe verwendet worden ist und von denen Goethe als Verfertiger nicht ohne Hochachtung redet. Er hat bei seiner Werthschätzung dieser Blätter aber nur die darauf verwandte Mühe und die Absicht eigener Fortbildung im Auge gehabt. Seine Zeichnungen sind für ihn niemals mehr als Notizen, mit denen er Anschauungen festhält, die vor seinem Blicke allein mit den Linien in lebendiger Verbindung standen, die er zu Papier brachte. Man glaube nicht das Recht zu haben, von diesen Versuchen aus auf Goethe's ästhetisches Urtheil über die Werke großer Künstler Schlüsse ziehen zu dürfen: Goethe war wohl im Stande, Raphael oder Dürer zu erkennen. Goethe hat sich niemals angemaaßt, als Maler erfinden zu wollen, er hat immer nur zu eigenem oder zu seiner nächsten Freunde Gebrauche niedergeschrieben gleichsam was ihm vor Augen stand. Und richtig sind seine Zeichnungen meistens.

In ein ganz neues Verhältniß zur bildenden Kunst trat er ein, als ihm aufging, daß er, um als Dichter vorwärts zu kommen, von ihr allein Hülfe zu erwarten habe. Dies war es seiner eigenen Darlegung zufolge zumeist, was ihn nach Italien trieb. Seine Aeußerungen über die Wechselwirkung zwischen bildender Kunst und dichterischem Ausdrucke sind lehrreich. Gelungen ist ihm, auf diesem Wege seinem Ideale näher zu kommen. Dem Anblicke der Kunstschätze Italiens verdankt sein Styl die letzte Ausbildung. Seit der italiänischen Reise war das Studium der Architektur, Sculptur und Malerei fest in sein geistiges Budget aufgenommen, und mehr und mehr fiel ihm in Deutschland, außer der Autorität in literarischen, die Aufgabe zu, in Sachen der bildenden Kunst

das entscheidende Urtheil abzugeben. Heinrich Meyer war für dies Departement sein erster Minister. In diesem Sinne wurden die Propyläen begonnen und jene Weimaraner Ausstellungen gegründet, für welche Cornelius seine ersten Versuche gearbeitet hatte.

Der volle, systematische Betrieb der Kunstgeschichte trat für Goethe jedoch erst nach dem Erscheinen von d'Agincourts großem Werke ein. Im Jahre 1814 lernte Goethe diese unvergleichliche Arbeit kennen, welche die gesammte Kunstentwicklung als werdendes naturhistorisches Phänomen aufbaute. D'Agincourt ist der Gründer der vergleichenden Kunstgeschichte. Durch ihn ist der wissenschaftliche Betrieb dieses Theiles der Geschichte zuerst möglich gemacht worden. Der Zusammenhang aller Erscheinungen, die Nothwendigkeit ihrer Aufeinanderfolge, die Ursachen des Wachsthums und des Verfalles sind dargelegt. Goethe stand sogleich klar vor Augen, was durch diese Arbeit geleistet worden war. Er stellt in seinen Briefen an Boisserèe nun mit Sicherheit die Ziele der modernen Kunstwissenschaft hin. Cornelius war damals längst in Italien: Goethe wurde durch d'Agincourt jetzt die gleichsam philosophische Begründung seiner zum Theil nur instinctiven Abneigung gegen Cornelius und dessen Anhänger in die Hand gegeben. Dieses Wiederanknüpfenwollen der Klosterbrüder von San Isidoro an die Auffassung vergangener Jahrhunderte war nun nicht mehr bloß eine Seltsamkeit in Goethe's Augen, sondern eine nachweisbar fruchtlose Talentvergeudung, verbunden mit politisch religiöser Schwärmerei. In Goethe's System fand sich für solche Schrullen kein Platz und sein Entschluß stand fest, sich nicht mehr mit den Leuten einlassen zu wollen. Die altdeutschen Gemälde bewunderte er gern. Boisserèe's Sammlung, welche er 1814 zuerst sah, erfüllte ihn mit Respect und Freude: die modernen Nachbeter der alten Meister aber blieben unnachsichtlich verurtheilt.

Goethe hatte die Widmung der Compositionen zum Faust angenommen: jetzt war der Faust fertig und sollte herausgegeben werden. Boisserèe beginnt sanft auf den Busch zu klopfen. Ob Goethe nicht einen poetischen Text zu diesen Sachen liefern wolle ꝛc. Immer wieder fragt Boisserèe an: eisernes Stillschweigen. Es blieb nichts übrig, als die Blätter ohne Goethe's Zuthun erscheinen zu lassen. Cornelius schickt ihnen eine Widmung an ihn voraus, welche glühende Verehrung athmet, wenn auch nicht ohne starkes Selbstgefühl; keine Spur eines Antwortschreibens Goethe's ist vorhanden. Man weiß nicht einmal, ob die Sendung in seine Hände kam. Düntzer brachte zuerst den Zweifel auf, ob dies geschehen sei. Boisserèe hatte den Muth nicht mehr, auf die Angelegenheit zurückzukommen.

Dies war 1815 gewesen. 1816 schon notiren wir bei Boisserèe selber den entscheidenden Meinungsumschwung, die Nachahmung altdeutscher Künstler betreffend. Den 27. September dieses Jahres hatte Goethe, der als Redacteur von Kunst und Alterthum sich nun zur höchsten Instanz für Beurtheilung bildender Kunst erhoben hatte, ihm geschrieben: „es beginnt sogleich der Druck des zweiten Heftes von Rhein und Main. Ein Aufsatz geht voran: die Geschichte der neuen frömmelnden Unkunst von den achtziger Jahren her. — Es wird uns manche saure Gesichter zuziehen. Das hat aber nichts zu sagen. — In fünfzig Jahren begreift kein Mensch diese Seuche, wenn Gleichzeitige den Verlauf nicht bewahren. Indessen soll die möglichste Schonung herrschen, das aber kann nur im Ausdrucke sein, denn an der Sache ist nicht zu schonen. — Zunächst giebt dann Ihre Sammlung Anlaß, die wahre, nicht die angemaaßte heilige Kunst zu rühmen.“ Er meldet zugleich das bevorstehende Erscheinen der Italiänischen Reise, deren tendenziöse Redaction danach keinem Zweifel unterliegen kann.

Die Boisserèe sind weit entfernt, dieser Gesinnung zu widersprechen. „Auf Ihren Aufsatz," schreibt Sulpiz den 30. December, „über neudeutsche Kunst sind wir sehr begierig." Sie seien längst überzeugt, daß die altdeutsche Kunst nur zur sorgfältigeren Arbeit, ganz im Allgemeinen, anspornen dürfe; daß eine Nachahmung der Kunstwerke selbst immer schädlich sein müsse.

Im März 1817 gebraucht Boisserèe bereits den Ausdruck „die römischen Affen der altdeutschen Kunst." Im April 1817 beklagt er sich über die „neueren christelnden Künstler" in Rom, denen Niebuhr seinen Schutz angedeihen lasse und welche sich einbildeten, nur durch „Bestellungen" lasse sich ein neues raphaelisches Zeitalter herbeiführen. Da begreift sich dann freilich, daß in Rom, wo der Aufsatz Goethe's bereits gehörige Wirkung gethan hatte, dessen Italiänische Reise, die in Deutschland mit Begeisterung aufgenommen worden war, lauten Jammer erweckte über den großen Genius, den das elende Hofleben heruntergebracht habe. Niebuhr berichtet besonders Cornelius' emphatische Auslassungen über Goethe. Man wußte damals in Rom offenbar nicht mehr, wie in Deutschland gedacht wurde. 1817 konnte sich Boisserèe noch über „die Klatschereien und Verleumdungen" beklagen, die (in Berlin) von den „glattgekämmten, frömmelnden Herren" ausgingen. Selbst Schinkel habe man irre gemacht. Allein das Phänomen hatte damals seinen Höhepunkt erreicht. 1818 ward durch das Bekanntwerden der aeginetischen und der Elginmarmore in Deutschland ein neuer entscheidender Ruck zu Gunsten der griechischen Kunst gethan. In diesem Jahr trat Schinkel zum reinen Griechenthume über. Seine Neigung zum Gothischen und Altdeutschen war nur ein vorübergehender, patriotischer Friesel gewesen: er und Rauch, der seinerseits nie damit zu thun gehabt, brachten die Antike wieder zu vollen Ehren in Berlin und alle Entwürfe gothischer Dome, mit denen man die Frei-

heitskriege verewigen wollte, waren abgethan. Den Rest gaben Thorwaldsen's Auslassungen, welcher 1819 nach Deutschland kam und auf seiner Rundreise sich über das Treiben der Römisch-Deutschen Maler scharf aussprach. 1820 formulirte Goethe das Phänomen folgendermaaßen: „der durch Frömmelei erschlaffte Geist hat sich auf ergrauten Moder zurückgezogen.“ Zuletzt meinte auch Niebuhr, es werde ihm Angst wenn er neuen Zuzug aus Deutschland ankommen sehe. Hier sei bemerkt, daß in damaliger Zeit das heute noch so entschieden in Anspruch genommene und meist zugestandene Vorrecht, über alle möglichen Dinge, zu deren Kenntniß andere Leute durch mühsame Studien geführt werden, vorweg das freiste und unbefangenste Urtheil zu haben und äußern zu dürfen, dem geistigen Vermögen der Deutschen Künstlerschaft zugefügt wurde. Vorher sehen wir sie als bescheidene Leute sich so verhalten wie andere Menschen: aus jener Zeit erst stammt die naive Selbstüberhebung, die seitdem zum Schaden Vieler, welche sich einbilden, es könne gar nicht anders sein, noch immer festgehalten wird. Das Gefühl einer stillen Oberhoheit, als sei die „Kunst an sich“ ein heiliges Element, dessen Priestern alles Uebrige von selbst zufalle. Daß solche Albernheiten Niebuhr selber anfangen mußten Schrecken einzuflößen, versteht sich von selber.

Dies die Stimmung, in die hinein Cornelius nach Deutschland zurückkehrte. Nicht ohne das berechtigte Gefühl, als erwarteter Prophet diesmal in seinem Vaterlande angenehm zu sein.

Er präsentirte sich zuerst in Berlin. Er hatte einen Theil seiner fertigen Cartons dahin gesandt. Die Sachen wurden dem Könige zu Gesichte gebracht.

Man weiß, was es in Berlin mit dem Feiern von großen Talenten auf sich hat, bei denen feststeht, daß sie nach gegebener Zeit wieder fortgehen. Einen Mann wie Corne-

lius konnte man in keiner Stellung dort brauchen, und darauf hin wurde mit den Lorbeern nicht gegeizt. Sicher ist, daß Cornelius nach einem Vierteljahre, entzückt über die Art und Weise wie er aufgenommen war, wieder abreiste, sicher aber auch, daß man seine Cartons weder bewundert noch verstanden hatte. Daß Cornelius ein großer Künstler sei, wolle man zugeben, aber daß er nicht malen könne, unterliege keinem Zweifel. R. Schadow und Wach waren eben aber aus Italien zurückgekommen und hatten die Absicht, alle etwanigen Berliner Bestellungen für sich zu beanspruchen — wogegen auch nichts einzuwenden ist, — während Schinkel und Rauch wohl fühlten, daß ein in seinem persönlichen Einflusse unwiderstehlicher Mann wie Cornelius in Berlin seine Stätte nicht finden könne, ohne sie beide durch die bloße Wucht seiner leidenschaftlichen Persönlichkeit ins zweite Treffen zu bringen. In Berlin damals prallte Cornelius an der Macht der Goethe'schen Schule ab. Noch aus 1825 lesen wir in einem Briefe W. v. Humboldt's an Welker über Niebuhr's „Kunsturtheil" eine sehr geringschätzende Aeußerung. W. v. Humboldt hatte damals in Preußen das entscheidende Wort zu sagen.

Indessen Cornelius scheint das nicht einmal gemerkt zu haben. Er selber war ja zu Raphael und zu der Antike übergegangen. Im festen Gefühl, einen Triumphzug zu machen, langte er in München an, wo er bis zu dem Augenblicke, daß die Vorbereitungen für seine Düsseldorfer Wirksamkeit getroffen wären, in der Glyptothek malen durfte. Und hier erfüllte der Taumel der ersten zehn Jahre so völlig seine Wünsche, daß ihm einerlei sein konnte, wie an der Spree und sonstwo in Norddeutschland über ihn geurtheilt werde. Was dies anlangt, so zweifle ich, ob er sich, wie gesagt, bewußt gewesen, hier Gegner zu haben. Man hat, wenn man nach langer Abwesenheit aus der Fremde kommt, immer eine ideale Anschauung des Vaterlandes. Es erscheint einfacher, reiner,

einiger in seinem Urtheil. Daß Cornelius mit seinem Programm acceptirt und von Berlin aus mit einer bedeutenden Stellung bedacht worden war, erschien ihm als die Folge einstimmiger Ueberzeugung über seine Person und über seine Ziele. Mit Zuversicht trat er Jedem entgegen, fest überzeugt, daß das was er betreibe das heiligste Interesse des Deutschen Volkes sei. Obgleich er selber ein Helleniker geworden, hielt er an seinen alten Anschauungen obendrein fest. Was er einst Görres 1814 geschrieben: Deutsche Kunst müsse an den Mauern der Häuser unserer Städte, innen und außen wiederglänzend das ganze geistige Dasein des Volkes umgestalten und heiligen, war noch immer seine Lehre. Schlosser sagt mit Recht von Cornelius: „er gab das Dogma seiner früheren Romantik auf, behielt aber Cultus und hierarchische Anschauung bei.“ Indem er sich als Reformator der Kunst ansah, hatte er ebensosehr das Gefühl, Reformator durch die Kunst zu sein. Und diese Ueberzeugung war so lebendig in ihm, daß sie durch keine spätere Handlung oder Erfahrung geändert wurde. Im hohen Alter noch trat er auf als Verkündiger der einen, wirklichen Deutschen Malerei, neben deren hohem Berufe alles andere Malen Spielerei war. Damals aber, 1820, schien ihm die Zeit der Erfüllung ganz nahe bevorzustehen. Sein ernstliches Bestreben war, Overbeck, Schorn und eine Reihe anderer Genossen seiner römischen Schule nach Deutschland zu ziehen und mit ihrer Hülfe die wiederaufgeweckte Freskomalerei gleichsam zur Deutschen Staatskunst zu erheben, deren Würde und Gewicht alles Andere erdrücken oder verdrängen würde.

Es ist bereits bemerkt worden, in wie entscheidender Weise bei Cornelius' aufsteigender Laufbahn die äußeren Verhältnisse seine Illusionen begünstigten. Die Reform der Deutschen Kunst anlangend, schien der Staat selber nichts Anderes von ihm zu verlangen. Mochte man im Stillen über ihn in Berlin urtheilen wie man wollte: Cornelius war jetzt preußischer Be-

amter. Es liegt im Geiste unserer Bureaukratie, dem, der einmal in sie eingetreten ist, als dem Ihrigen Vertrauen zu schenken und ihn zu unterstützen. Hieran hat man es auch Cornelius, so lange er Director der Akademie zu Düsseldorf war, nicht fehlen lassen von Berlin aus. Natürlich konnte nicht Alles glatt gehen wie in München, wo der König nur das einzige auf Kunst gerichtete Interesse hegte, während in Berlin diese Dinge als Nebensachen höchsten Ranges stets ihren geregelten Gang gehen mußten und Viele mit hereinzureden hatten. Die Art wie Förster Einiges in dem veröffentlichten Schriftwechsel beurtheilt, zeigt daß er viel zu viel persönliche directe Einflüsse hier wittert. Die Willigkeit, mit der man Cornelius umfangreichen Urlaub zugestand, um in München zu gleicher Zeit zu arbeiten, mit der seine Forderungen für Düsseldorf stets berücksichtigt wurden und mit der man ihn entließ als ihm in München eine Wirksamkeit geboten ward, gegen welche Düsseldorf nicht mehr aufkommen konnte, ist ein Beweis rücksichtsvoller Anerkennung. Cornelius wollte bei seinem Abgange von Düsseldorf, nach kaum begonnener Thätigkeit, das Ministerium nöthigen, einem seiner römischen Freunde den von ihm verlassenen Posten zu übertragen. Statt hierauf einzugehen, wurde Schadow dahin gebracht, über dessen Wahl Cornelius sich in einer Weise ausspricht, von der ich fast wünschte es wäre der betreffende Brief verloren gegangen. Schadow war eine Natur zweiten Ranges, die mir auch als Persönlichkeit niemals Sympathie eingeflößt hat: allein sobald Cornelius Düsseldorf einmal aufgab, mußte er Die in Berlin gewähren lassen und hatte kein Recht, sich mit seinen Vorschlägen für mißachtet zu halten, in denen er als alleinige Basis des akademischen Unterrichtes die Freskomalerei im Auge hielt, ein Standpunkt, auf den sich das Ministerium, wenn Cornelius nicht selbst bleiben wollte, für die dortige Akademie nicht mehr stellen konnte.

Noch weniger können irgend Jemand Vorwürfe treffen, wenn nach Cornelius' Fortgang die Düsseldorfer Gründung zusammensank. Cornelius meinte, es sei genug, die neue Lehre verkündigt zu haben, und er wolle nun weiterziehen. Ohne seine treibende Kraft aber konnte die kaum erweckte Freskomalerei am Rheine keinen Bestand haben. Die von Familien des hohen Adels gegebenen Aufträge für Freskogemälde in ihren Schlössern wurden zurückgezogen, die Unternehmungen der Regierung zum Theil in der Ausführung unterbrochen. Cornelius' Schüler gingen entweder gleich mit nach München oder folgten ihm bald. Fünf Jahre hatte die Düsseldorfer neue Kunst unter Cornelius geblüht, als sie eben so plötzlich verschwand wie sie gekommen war.

Diese fünf Jahre waren schöne und furchtbare gewesen.

Wenn von der Düsseldorfer Zeit die Rede ist, so scheint Cornelius nur in den Theilen seines dortigen Lebens recht lebendig gewesen zu sein, wo er auf Urlaub nach München ging. Und doch, wie er später an die italiänischen Zeiten vor 1820 zurückdachte als an Tage der Freiheit die nichts ersetzen konnte, so mag Cornelius oftmals in München an Düsseldorf sich erinnert haben, wo er noch nicht von sich rühmen konnte, daß er „a a Boar" („auch ein Bayer") sei, oder wo König Ludwig bei dem Gedanken noch nicht in Entzücken gerathen durfte, daß Cornelius „nun ganz unser" sei.

Solche Entzückungen von Künstlern und Fürsten füllen doch nur die Momente, wo sie zum ersten Male zum Ausbruche kommen. Im nächsten Momente verstand sich ja schon von selber, daß Cornelius nun ein bayerischer Unterthan war. Und damit vieles Andere. Und zwar lauter Dinge, von denen nachträglich erst die Rede sein konnte, weil man sie sich früher nicht klar macht. Dinge aber, auf die es, wie sich in der Folge herauszustellen pflegt, oft zumeist ankommt.

Die Düsseldorfer Jahre dagegen hatten etwas Erwar-

tungsvolles. Nichts fesselte Ludwig und Cornelius noch aneinander als gegenseitiges höchstes Vertrauen. Weder hatte der Eine zu gehorchen, noch der Andere zu befehlen, sondern Beide nur zu wünschen. Jeder glaubte im Andern den Mann entdeckt zu haben, dessen er bedurfte. Man athmete vorahnend den Duft einer Zukunft ein, die sich alle Tage erschließen konnte. Ludwig schrieb: wenn er nur erst König sei, werde die Welt erstaunen was er vorhabe. Wenn Cornelius von Düsseldorf nach München zog, oder von da an den Rhein zurückging, so umgab ihn als königlich preußischen Akademiedirector in Bayern eine Unabhängigkeit, die er später nicht mehr besaß. Seine Schüler kamen aus der Ferne mit ihm: die talentvollsten darunter waren ihm vom preußischen Ministerium zugewiesen worden. Im Winter wurde in fernen Landen an den Cartons gezeichnet, im Sommer erschien die ganze Schaar in München, wie Zugvögel aus der Fremde, um sie auszuführen.

VI.

Endlich war es nun gelungen, München für Cornelius zu völliger Heimath zu machen. Ludwig von Bayern, sobald er den Thron bestiegen, begann ein Regiment, das den Künstlern goldene Tage bereitete. Architekten, Bildhauer, Maler, ältere und jüngere Leute, Talente und Charaktere der verschiedensten Art wurden verlangt und fanden lohnende Arbeit. Der König hatte sich zu Cornelius in ein Verhältniß gesetzt, daß dieser zu dem Glauben gezwungen wurde, das zu erwartende Zeitalter künstlerischer Herrlichkeit werde zumeist sein Werk sein. Nicht nur ihm persönlich sei unter Allen der höchste Rang beim Könige, sondern auch der Freskomalerei die oberste Würde zuerkannt.

Wir dagegen registriren als Faktum einfach: was Cornelius in München Großes selbst gemalt hat oder malen ließ: die Cartons für diese Werke sind, weder in München erdacht, noch in München gezeichnet worden.

Ueber diese Zeichnungen im Verhältniß zu den Gemälden selber muß jetzt gesprochen werden.

Für sie ist das Deutsche Nationalmuseum in Berlin errichtet worden. Schon wird die Frage aufgeworfen, was das heiße: bloßen Zeichnungen so kostbare Wände zuzurichten. Es ist wichtig, die Antwort darauf so klar als möglich zu geben und es muß dafür noch einmal von allgemeinen historischen Verhältnissen ausgegangen werden. Die Wirkung dieser Werke als bloßer Cartons findet ihre beste Erklärung in der Darlegung einer Eigenthümlichkeit unserer Literatur, die uns noch einmal zu der Betrachtung der Romantik zurückführt.

Die von mir oben gegebene Entwicklung der „Romantischen Schule" enthielt nur soviel, als es bedurfte, um die nationalen Bestrebungen eines Theiles der Romantiker zu erklären. Dieses Zurückgehen auf das vaterländische Alterthum kennzeichnet nur eine Fraction derselben. Die gesammte Erscheinung muß von einem andern, noch höheren Gesichtspunkte aus betrachtet werden. Es handelt sich nun nicht bloß darum, daß beim Ausbruche der französischen Revolution plötzlich das Bedürfniß neuer literarischer Ideale entstand, dem eine Reihe jüngerer Schriftsteller um jeden Preis zu genügen suchte, sondern es muß gezeigt werden, unter welchen nach anderer Seite nach höchst eigenthümlichen Bedingungen jetzt producirt wurde. Goethe, der bei seiner wunderbaren Begabung, Gleichzeitiges historisch richtig abzustempeln, auch der Literaturgeschichte seiner Zeit gelegentlich den rechten Namen gab, kennt den der „Romantischen Schule" nicht, er gebraucht eine andere Bezeichnung: „die Epoche der forcirten Talente". Er meint, man habe Schiller's Sprache sich angeeignet und sei dann um Stoffe verlegen gewesen. In jenen Tagen war von der sich nach neuen Richtungen ausdehnenden Philologie frischer Stoff in Masse auf den Markt gebracht werden, so daß die Meisterwerke der verschiedensten fremden Literaturen als neu-

erscheinende Muster sich aufthaten, und es entstand bei uns, aus der Vermischung von philologischem Studium und eigener größerer oder geringerer dichterischer Begabung, die sich auf fast alle Völker aller Epochen erstreckende Deutsche Nachdichtung, deren Einflusse Goethe selber sich nicht entziehen konnte.

Das eigentliche Kennzeichen dieser neuen Schriftstellerei war, daß man nicht nur die fremde Sprache, sondern auch die geistigen Motive nachzuahmen suchte. Man versenkte sich in die Denkungsart dieses oder jenen großen Dichters so völlig, daß er an dem zu Stande gebrachten Werke selber nachträglich mitgearbeitet zu haben schien. Der Triumph war, ein Drama so zu dichten, als liege z. B. die Uebersetzung eines bisher unbekannt gebliebenen Stückes von Calderon oder einem Zeitgenossen vor. Goethe's Pandora oder Epimenides sind so gefaßt, als seien sie aus dem Altgriechischen übersetzt, während er bei Hafiz sogar die Fiction einer Uebersetzung aus dem Persischen festhält. Diese fremden Vorbildern sich unterordnende Stellung war eine natürliche: denn wie sollte man, wo die besten Werke so vieler Nationen von allen Seiten zuströmten, mit der eigenen poetischen Kraft dagegen aufkommen wollen?

Hierzu kam nun, daß in Deutschland mehr für die literarische Production erzogene Talente aufschossen als man bedurfte. Diese warteten die Nachfrage nicht ab, sondern dichteten dem eigenen Drange folgend. Das Publikum wurde gleichgültiger, die Nothwendigkeit, es zum Lesen zu nöthigen, machte sich geltend. Die neuere Literatur bekam etwas sich Aufdrängendes, Anbietendes. Es begannen die verkannten Talente und die Dichtungen, von denen die Autoren gleich vorher wußten, daß Niemand außer ihnen selber sie würdigen könne. Goethe's Bezeichnung „die forcirten Talente" wär eine berechtigte.

Allein auch so zeigt sich das Phänomen nur von einer noch anderen Seite, nicht aber in vollkommener Rundung. Die zukünftige Literaturgeschichte wird wahrscheinlich weniger Umstände machen als die unsrige und mehr in denselben Topf werfen als sich für heutige Anschauung zu vertragen scheint. Die Geschichte hat nun einmal das Amt, immer von neuem das Wichtige vom Unwichtigen abzuscheiden und das irgend Entbehrliche zu beseitigen. Ich glaube, man wird zukünftig die Zeiten der Sturm- und Drangperiode der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gleich mit denen der Romantik, dreißig Jahre später, als eine einzige Entwicklung zusammenfassen. Lessing und Herder, Goethe und Schiller, als sie jung waren, hatten es nicht besser gemacht. Auch sie sind Romantiker und forcirte Talente gewesen. Philologische Begeisterung und Nachahmung fremder Muster mußten auch ihrem Genius zu Hülfe kommen. So sehr sie unsere ersten dramatischen Dichter sind: eine Deutsche Bühne, die neben der griechischen, englischen, spanischen, französischen, italiänischen genannt werden könnte, existirte weder zu ihren Zeiten, noch haben sie sie schaffen können. Die Literatur, die von ihnen herstammt, hatte es nicht mit dem ganzen Deutschen Volke, sondern nur mit einem Bruchtheile der Nation zu thun, dessen geistiges Leben auf keiner natürlichen Grundlage beruhte.

Während wir bei den anderen Völkern und Jahrhunderten, soweit sie für unsere Blicke zu durchschauen sind, Dichter und Literaten in natürlicher Verbindung mit dem gesammten Leben des Volkes sehen, so daß wo eine Bühne besteht Theaterdichter aufkommen, wo man Erzählungen begehrt Erzähler erscheinen, fehlt bei der Deutschen Literatur, welche wir heute unsere classische nennen, diese legitime Aufforderung von Seiten des Volkes. Gellert, Klopstock, Wieland waren noch Dichter im natürlichen Sinne. Sie kommen dem Publikum direct entgegen, errathen seine geistigen Wünsche und suchen sie zu

befriedigen, zu lenken, zu veredeln. Unseren eigentlichen Classikern aber, nachdem sie Anfangs wohl versucht, sich in eine derartige Stellung zu bringen, verging bald jede Anmuthung dazu. Sie ziehen sich auf sich selbst zurück. Sie vertiefen sich nach verschiedenen Richtungen mehr wie Gelehrte als wie Dichter in die fremden Literaturen und produciren, ohne eine Aufforderung von Seiten eines festen Leserkreises zu erwarten oder zu respectiren wo sie sich geltend macht. Nur zufällig scheint sie hier und da einzutreten und nur zufällig befriedigt zu werden. Lessing fungirte manches Jahr als bestellter Theaterkritiker, Schiller als Theaterdichter, Goethe sogar als Intendant, allein ihre vornehmsten dramatischen Dichtungen sind so wenig im Hinblicke auf die wirkliche Bühne geschrieben, daß bei Nathan, Tasso und Wallenstein, und so fast bei allen übrigen, an eine Aufführung in ihrer eigenthümlich dichterischen Form gar nicht gedacht worden ist. Als Dichter hatten ihre Schöpfer, nachdem ihnen ihre praktisch persönlichen Bemühungen zum Ekel geworden waren, nur eine ideale Bühne im Auge, an deren Existenz sie selber niemals geglaubt haben, zu deren Verwirklichung sie keine wesentlichen Anstalten trafen. Götz von Berlichingen entstand indem Shakespeare's Form und Götzen's eigene Biographie, jedes in seiner Art für Goethe eine historische Ueberraschung, in seiner dichterisch mächtigen Phantasie zusammentrafen. Wenn wir das Stück lesen, vermissen wir in keiner Weise die mangelnde Aufführung, sondern in unserer Phantasie spielt es sich mit allem Zubehör so lebendig ab, daß die ästhetische Wirkung durch das Lesen völlig erzielt wird. Es bleibt kein unbefriedigtes Gefühl zurück, wie bei Shakespeare's Stücken, wo wir uns immer sagen müssen, daß die Aufführung den wahren Inhalt erst erschließen werde. Noch mehr tritt uns dies beim Faust entgegen. Das Stück errichtet in des Lesers Phantasie eine Bühne, die mit so vollendeten Mitteln den nöthigen Schauplatz liefert, daß der Wunsch

nach wirklicher theatralischer Aufführung während der Lectüre gar nicht aufkommt. Wir wissen zum Voraus, daß kein Theater diese von unserer eigenen Phantasie erbauten Decorationen erreichen werde, kein Schauspieler diese Figuren würdig repräsentiren könne.

Vergleichen wir Goethe's Schaffen mit dem Mozart's oder Gluck's. Diese standen ohne den leisesten Anflug romantischer oder forcirter Thätigkeit ihrer Aufgabe gegenüber. Man verlangte Opern, und ihr Amt war, sie zu liefern. Mit den Sängern, den Orchestern, den Intendanten hatten sie zu thun. Hätte Mozart seinen Don Juan schreiben wollen wie Goethe seinen Faust, oder Gluck seine Iphigenie wie Goethe die seinige: sie würden ihre Opern vielleicht gar nicht orchestrirt, sondern etwa nur eine die Orchestereffecte in der Seele des Hörers erweckende, andeutende Clavierbegleitung geschrieben haben. Sie würden abgesehen haben von Allem was die einzelnen Gestalten in Bezug auf das Technische beim Gesange zu mehr oder weniger dankbaren Rollen macht, sie hätten ihre Arbeiten so eingerichtet, daß der einsame Musikfreund sie am Claviere durchnehmend eine Fülle reiner Schönheit empfangen hätte und in seiner Seele das Gefühl erweckt worden wäre, als wohne er einer Opernaufführung bei, von vorzüglichen Sängern ausgeführt wie man ihnen im praktischen Leben nie begegnen werde, einer Opernaufführung, für welche technische Schwierigkeiten gar nicht existiren, bei der es weder auf pecuniären noch auf Erfolg den Kritikern gegenüber ankäme, einem innerlichen ästhetischen Hochgenusse, einem Gedankenfeste der berauschten Phantasie. Mozart oder Gluck würden eine solche Oper vielleicht begriffen, schwerlich aber geschrieben haben: ihr Publikum verlangte dergleichen nicht. Für Goethe war diese Auffassung des Dramas dagegen die natürliche; auch für Schiller und Lessing, so sehr es den Anschein hat, als hätten sie für die wirkliche Bühne nur gedichtet.

Dieses Absehen vom sinnlichen Menschen, der voll genießen will, ist das was unserer gesammten neueren Literatur ihre Höhe gegeben hat, aber was zugleich ihre Schwäche war. Ihre Erzeugnisse leiden an der Blässe des Gedankens, mögen sie noch so blühende Farben zeigen. Dies ist es, was Kotzebue und Anderen, all dem Troß der Dichter, von denen die Literaturgeschichte kaum die Namen giebt, solche Stärke verlieh, daß sie Stücke oder Romane schrieben, bei denen Köchinnen und Gräfinnen von demselben Schauer erfaßt wurden und in dieselben Thränen ausbrachen. Das bildet auch jetzt bereits eine Unterscheidungslinie bei Schiller's und Goethe's Werken, aus denen nur das Wenige, was diesen höchsten durchschlagenden Effect auf Jedermann macht, ins gesammte Volk gedrungen ist. Götz und Faust, aber wohl bemerkt: als Bücher, nicht von der Bühne herab, gehören zu diesen Werken. Das Volk — das Wort hier im umfassendsten Sinn gebraucht — will die Aepfel nicht bloß am Baume hängen sehen, es will hineinbeißen daß der Saft herunterläuft, und das wäre selbst bei Goethe's Götz in anderer Weise möglich, wenn er von Anfang an anders für ein wirkliches Theater geschrieben wäre. Denn was wir heute unter dem Namen Götz oder Wallenstein auf der Bühne sehen, sind nur nachträgliche Versuche, die Stücke von da herab darstellbar zu machen.

Suchen wir für die Erscheinung nun den einfachsten Ausdruck, so sagen wir: unsere neuere Deutsche classische Dichtung ist für den lesenden Theil des Volkes geschrieben worden. Und kehren wir mit dieser Formel zurück zu Cornelius: auf dem Gebiete seiner Kunst begegnen wir bei ihm derselben Erscheinung. Cornelius' Werke sind in den Cartons bereits vollendet, soweit sie überhaupt der Vollendung fähig waren. Es fehlte ihnen Etwas, aber was ihnen fehlte, konnte keine farbige Wiederholung später zusetzen. Es mangelt ihnen, was den Dramen unserer classischen Dichter mangelte, um als Bühnenwerke das

zu leisten was die Lectüre verspricht. Cornelius wurde vom Schicksale nicht geboten, ein großer Maler zu werden, welcher Werke schuf, die in heiterm Farbenglanze von den Kirchen- und Rathhausmauern dem Volke predigten, wie die Gemälde der Meister des 16. Jahrhunderts. Als Ideal stand ihm das so fest in der Seele, daß er sich berufen hielt, in dieser Richtung das Höchste zu leisten: niemals aber hat er auch nur einen Schritt thun dürfen um es zu erreichen. Es wurde ihm nicht gegönnt vom Geiste der Zeit, in der er lebte. So wenig ihm, als es Goethe oder Lessing oder Schiller geboten wurde, ihre mit zu viel Gedanken beschwerten, mit zuviel Zimmerluft umgebenen Gestalten leicht und farbig über die Bretter schreiten zu lassen, wie Shakespeare vermochte. Das eigentliche Volk hat niemals von Cornelius etwas gewußt. Wie Goethe von sich selbst sagte: er sei niemals populär gewesen und könne es nicht sein, ebenso hätte Cornelius von sich reden müssen, wenn er klar genug gewesen wäre, um zu erkennen, wie die Lage der Dinge war.

Wie frei und nur sich selbst gehorchend glaubte Cornelius als jugendlicher Anfänger sich der neuen Kunst hinzugeben, die Angesichts der Boisserèe'schen Sammlung sich ihm aufthat und deren Horizont ein unermeßlich weiter zu sein schien, und wie völlig mußte er sich während seiner ganzen langen Laufbahn innerhalb der Grenzen halten, die seine Zeit ihm zog!

Wenn bei irgend etwas die Klarheit und der Glanz der Farben hervortritt, so ist es bei den Werken der älteren Deutschen und niederländischen Schulen. Bei der Kölnischen herrscht die Farbe sogar ausschließlich, unter Benachtheiligung der Umrisse; die Schule der Van Eyck's ist ohne den durchsichtigen leuchtenden Glanz der Glasgemälde nicht denkbar. Cornelius aber scheint gar keine Augen für diese Elemente zu haben, er, dessen frühere Versuche den natürlichsten Farbensinn bekunden! Cornelius scheint für seine einzige Aufgabe zu erachten, Umrisse

zu zeichnen. Und ebenso Overbeck. Lag die Schuld an einem Nichtkönnen? oder wollten sie nicht? Cornelius und Overbeck wollten und konnten so wenig Coloristen sein, als unsere Deutschen Dichter, von denen der Sturm- und Drangperiode bis zu den forcirten Talenten der Romantik, ihre Dramen von Anfang an für die praktische Bühne dichteten. Cornelius schuf seine Compositionen nur für das innere Auge gleichsam. Seine Umrisse zum Faust und zu den Nibelungen sind wie Hieroglyphen, welche dem, der die Gesammtheit der Kunstgeschichte in all ihren Werken kennt, den Genuß neuer Schöpfungen bieten, ohne kunsthistorische Vorbereitung aber schwer verständlich sind. Diese aber besaß Jedermann damals. Cornelius' Bestreben war freilich, seine Werke so zu gestalten, daß sie zu etwas Wirklichem an sich würden, gelungen aber ist es ihm nicht. Niemand jedoch wird ihm dies zum Vorwurfe machen, der die historische Nothwendigkeit begreift, die als ein Zwang auf ihm lastete, von dem sich loszumachen unmöglich war. Im Gegentheil, wer Cornelius' Laufbahn recht begreift, wird mit Bewunderung mitansehen, bis zu welchem Grade es ihm trotzdem gelang, dem Banne sich zu entreißen.

Wenn Goethe die Romantiker die forcirten Talente nannte, so stand er sich selber nur zu nahe, um sein eigenes Dichten im unmittelbaren Zusammenhange zu erkennen. Wir heute erst sind durch genügende Jahrzehnte von den Menschen und Verhältnissen getrennt, um diesen Zusammenhang endlich zu gewahren. Nicht weniger unverständlich würde für Cornelius gewesen sein, wenn ihm demonstrirt worden wäre, ein wie unmittelbarer Nachfolger von Carstens er sei. Gerade diejenigen, gegen welche die Klosterbrüder von San Isidoro sich erhoben hatten, beriefen sich auf Carstens. Carstens aber war der erste große Gedankenmaler, der aus Deutschem Blute in Rom zur Entfaltung kam! Der, alles Sichtbare der vergangenen großen Epochen in sich aufnehmend, nur durch einfache

Umrisse, die er zeichnete, in den Seelen derer, welche in diesen Linien zu lesen wußten, die innere Anschauung von Kunstwerken bewirkte, deren Schönheit und Großartigkeit siegreich mit dem wetteiferte, was von Händen früherer Meister in voller Durchführung dastand. Den ersten äußeren Anstoß zur Herstellung dieser nur andeutenden Werke mag die antike Malerei gegeben haben, der man sich zu Carstens' Zeiten mit Bewunderung hingab. Die inhaltvollen Umrißzeichnungen der griechischen Vasen, die von Lord Hamilton gesammelt in überraschender Vielseitigkeit zeigten, was sich mit bloßen Linien thun lasse. Allein ohne die rechte innere Beförderung hätten diese Anstöße nicht mehr vielleicht bewirkt als einseitige, zufällige Ausbeutung von Seiten des einen oder anderen Künstlers, der vom Zufall geleitet auf dergleichen verfiel. Was vielmehr der nur in Umrissen sich bewegenden Kunst so große Popularität verschaffte, daß es Momente gab, wo alles künstlerische Schaffen sich in ihr auflöste, war die erstaunliche Gabe des herrschenden Publikums, sich auf diesem Wege großartige Eindrücke in die Seele spiegeln zu lassen.

Was sollte Cornelius mehr thun, wenn nicht mehr von ihm verlangt wurde? Man versicherte ihm, ein paar Umrisse genügten, um alle Macht sorgfältiger Durchführung und farbiger Malerei zu überbieten. Eine Zeitlang ließ er sich daran genügen, zuletzt aber mußte seine eigene, so durchaus real angelegte Natur ihn wissen lassen, es seien keine vollen Kunstwerke, die so entständen. Die Farbe war da und verlangte ihr Recht. In dieser Noth war ihm und seinen römischen Genossen die große Offenbarung der Freskomalerei gekommen, und sein erstes Product in dieser Richtung, die Wandgemälde in der Casa Bartholdi, zugleich wohl sein bestes ein für alle Mal, waren geeignet gewesen, ihn zu beruhigen. Nun wußte er, wozu seine Compositionen, die sich so colossal in seinen Gedanken, und zugleich doch nur in so zarten Umrißformen pro-

ducirten wenn er sie zu Papiere brachte, berechtigt wären: sie sollten in wirklichen colossalen Maaßen auf den Wänden öffentlicher Gebäude auferstehen. Und nun können wir aussprechen, ohne daß man uns etwa auf diese Geständnisse hin beim Worte nehmen dürfte, Cornelius sei doch eigentlich kein Maler gewesen: das Höchste was Cornelius hervorgebracht hat, sind seine Cartons, ja zum Theil nur seine Entwürfe, kleingezeichnete, nur in Umrissen sichtbare Bilder, Skizzen, denen jedoch die Gabe inne wohnt, vor dem inneren Blicke dessen, der sie versteht, als wirkliche Gemälde zum zweiten Male gleichsam zum Vorschein zu kommen.

Welche Kraft Cornelius in die bloßen, kleinen Umrisse hinein versteckte, davon legen viele Blätter Zeugniß ab. Die colossalen Cartons, die in der Folge dann zum Theil nach diesen ersten Entwürfen gezeichnet wurden, sind nicht nachträgliche Vergrößerungen, sondern sind die uranfänglichen Anschauungen, die nur in zusammengedrängtem Auszuge zuerst vom Künstler mitgetheilt worden waren. Wie wahr diese Behauptung sei, beweisen eine Anzahl Entwürfe für die Wandgemälde des Göttersaales der Münchner Glyptothek, die noch vor dem Fortgange von Rom entstanden sind, und die trotz der kleinen Figürchen in simplen Umrissen, in denen sie vorliegen, einen so reichen, emporquellenden Inhalt besitzen, daß sie in meinen Augen die ausgeführten Gemälden der Glyptothek überbieten. Denn diese Gemälde, mögen sie noch so natürlich als die letzte Blüthe der schaffenden Thätigkeit des Meisters dastehen, sind nachträgliche Producte, die sich für die Beurtheilung seines künstlerischen Genius entbehren ließen.

Daß so aber einst geurtheilt werden könnte, ließ sich nicht voraussehen. Vielmehr das Gegentheil war zu erwarten. Kein Ort war geeignet, diese Täuschung so hervorzubringen als Rom, wo die zu Tage stehenden Kunstwerke früherer Zeiten die Sehnsucht erregen mußten, all dem eine letzte,

höchste Kunst entspringen zu sehen, mochte man sich in der Stille noch so deutlich vorrechnen, daß es unmöglich sei. Den Kronprinzen von Bayern befähigte seine Bildung als Kunstfreund im höchsten Grade, Cornelius' Künstlerschrift zu lesen. Während der ersten zehn Jahre seiner Bekanntschaft mit ihm gab er sich der natürlichen Täuschung hin, es müßten die durch Cornelius' Skizzen vor seine Seele gelockten Gemälde, vom Meister selber erst in voller farbiger Realität ausgeführt, eine Wirkung ausüben, welche ihren ersten Eindruck auf die Phantasie noch bei weitem überträfe. Er ließ die Maaße der im Bau befindlichen Glyptothek nach Rom kommen und Cornelius machte Entwürfe. Diese, aus Cornelius' Nachlasse heute zu unserer Kenntniß gelangt, zeigen die ersten begeisterten Ausbrüche der auf die neue große Ausgabe gerichteten Phantasie. Sie sind von hinreißender Schönheit. Statt der schweren, wuchtigen Figurenzusammenstellungen der drei Compositionen: Unterwelt, Olymp und Reich des Neptun, wie sie die Wände des ersten Münchner Glyptotheksaales heute einnehmen, erblicken wir hier ein Vorwalten des Ornamentalen. In der Art wie die Pompejaner ihre Wände durch aufgemalte arabeskenartige Architektur leicht zu machen, gleichsam aufzulockern wissen, so daß die hineingemalten figürlichen Compositionen nur als die Theile einer allgemeinen Verzierung wirken, hat Cornelius in diesen ersten Skizzen die Wände der Glyptothek geschmackvoll gegliedert und die figürlichen Darstellungen unter sich getrennt gehalten. Der Anblick dieser Zeichnungen wirkt so überraschend, daß man die Erwartungen begreift, mit denen Ludwig von Bayern der Ausführung der Gemälde danach in München entgegensah. Was Raphael selbst, oder ein antiker Maler seines Talentes, im gegebenen Falle hätte schaffen können, schien hier im Voraus überboten. Wozu aber, sagen wir heute, so viel Jahre nach jenen römischen Tagen der Begeisterung, dieses kostbare Gebäude erst bauen und diese Wände

erst malen? Die Möglichkeit des Werkes ist durch Cornelius' erste kleine Skizzen so ganz und gar dargelegt, daß es bereits längst vollendet, ja sogar längst wieder zerstört zu sein scheint, während seine leichten Zeichnungen wie der historische Bericht eines Mannes dastehen, der einst Alles selbst gesehen, dem die ganze Pracht in ihrem Glanze lebendig vor Augen stand und der sie auf die treueste, geistreichste Weise abzeichnete, um das Gefühl ihrer Schönheit in unserer Seele wiederaufblühen zu lassen.

Man verstehe wohl, worin hier das Unterscheidende im Vergleich zum Verfahren der früheren Meister liegt. Wir verfolgen bei Raphael z. B. die Entstehung seiner Gemälde meist von ihren Anfängen an. Niemals aber verleugnen seine Entwürfe den Charakter des Unfertigen. Man fühlt, es sind hier nur allgemeine Elemente gegeben, die zu ihrer eigentlichen Form bei der Ausführung des Gemäldes selbst erst gelangen werden. Niemals ist was auf den vollendeten Gemälden als besonders individuelle Wendung erscheint, auf der Skizze bereits vorhanden oder auch nur angedeutet; ja meistens wird bei der endlichen Ausführung in Farben der hierfür angefertigte, dem Anscheine nach alle Vorarbeiten völlig abschließende Carton mit dem Pinsel in der Hand noch zum allerletzten Male umgearbeitet, weil die hinzutretende Farbe abermalige Veränderungen gebietet. Bei Cornelius dagegen pflegt der erste kleine Entwurf schon durchweg so ausgeführt zu sein, als sei es nicht der erste Entwurf, sondern die copirende Umrißzeichnung eines Fremden nach dem längst fertig dastehenden Gemälde. Etwa als hätte Raphael statt die Sixtinische Madonna farbig groß auszuführen, gleich etwas wie den Müller'schen Stich, oder in der Weise Marc Anton's eine Umrißzeichnung anfertigen wollen, die den ganzen Reiz des Gemäldes verriethe ohne daß man dies selber jemals vor Augen gehabt.

Natürlich enthält jeder von Cornelius für die Anfertigung einer Malerei bestimmte, nach einer solchen ersten Skizze angefertigte große Carton dann immer noch Veränderungen, Bereicherungen, Verbesserungen, wie das ja bei einem aus der Fülle arbeitenden Meister wie Cornelius nicht anders sein kann. Allein dies ändert den Charakter der ersten Skizze darum nicht, die als etwas Fertiges neben dem später Entstandenen für sich bestehen bleibt, so daß die eintretenden Veränderungen nicht als Fortarbeit an dem gleichen, der Vollendung bedürftigen Stoffe, sondern gleichsam als zweite Redactionen aufzufassen sind. Und zugleich als letzte. Wenn Cornelius seine großen Cartons nur als Hülfe für die Malerei ausführte, so daß sie zerschnitten, wie die Arbeit auf der Mauer es bedingte, als corpus vile benutzt wurden, an dem selber gar nichts gelegen sei, so hatte er damit die eigentliche Hauptarbeit seines Genius preisgegeben. Denn es war von ihm diesen der Vernichtung geweihten Cartons in sich eine solche innere Vollendung verliehen worden, daß die danach hergestellten Gemälde nicht als letzte Blüthe seiner Arbeit, sondern nur als farbige Wiederholungen der Cartons erscheinen, an denen kaum noch Veränderungen vorgenommen wurden. Cornelius hatte auch sosehr das Gefühl, für sein Theil mit den Cartons die Hauptsache gethan zu haben, daß er, wenn er gelegentlich von Düsseldorf die Cartons nach München sandte ohne selbst zu kommen, für die Wahl der Farbe manchmal nur allgemeine Andeutungen gab, welche seinen Schülern weiten Spielraum gestatteten.

Dies der Grund, weshalb wir bei den Wandgemälden des ersten Glyptothekzimmers von den ersten römischen Entwürfen bis zu den Freskogemälden selber ein meinem Gefühle nach stufenweises Absteigen vor Augen haben, ein durch äußere Umstände herbeigeführtes Abgehen von anfänglich großartiger gedachten Werken. Die ersten römischen Entwürfe

haben etwas Luftiges, Freies, Festliches, das wir in den Münchner Sälen vergeblich suchen, denen selbst ein leichter Hauch von Kellerluft innewohnt. Man vergleiche die erste Skizze der „Wasserwelt“ mit dem Gemälde. Aus jener glaubt man eine flotte, lichte Malerei herauszuahnen, mit einem Pinsel gemalt, wie Rubens etwa ihn geführt hätte. Auf dem Münchner Freskobilde ist der Zug der Meergötter viel zu scharf in den Umrissen. Die Luft fehlt. Es wogt und wallt nicht vorwärts wie auf der römischen Skizze: man sieht die mühsam überwundene Technik. Die Farbe befriedigt nicht, während die Zeichnung unserer Phantasie erlaubt, die herrlichste Ausführung in Farben im Geiste vor sich zu sehn.

Cornelius lebte in Rom noch ganz in der Idee. Er hatte trotz der Maaße, die in deutlichen Zahlen zeigten, wieviel Fläche ihm zur Verfügung stehe, sich offenbar luftigere, weitere Räume vorgestellt, Zimmer, in die, wie in die des Vatican, wo Raphael malte, römisches Sonnenlicht einstrahlte. Nachdem er sich in München durch Augenschein eines Besseren belehrt, sah er seinen Irrthum wohl ein. Jetzt mußte die leichte architektonische Ornamentik geopfert werden, weil für das Figürliche sonst zu kleine Maaße nöthig gewesen wären. Cornelius mußte ferner dies Figürliche, das Anfangs getrennt und in kleinere Compositionen vertheilt war, nun zu einer einzigen großen Scene zusammendrängen und es entstanden so die Cartons für die wirkliche Malerei. Schon in diesen Cartons leuchtete seine Phantasie nicht zum ersten Male auf: es mußte dem Raum zu Liebe Vieles berechnet werden, das einmal nicht anders zu arrangiren war. Und nun die Ausführung selber. Was hier nicht zu erreichen war, hätte man sich vielleicht vorher sagen können, wenn die Lehre der „heiligen Freskomalerei“ nicht so seltsam zu einer Art mystischem Grund und Boden gemacht worden wäre, auf dem Cornelius' „neue Lehre“ wurzelte. Lassen wir auf sich beruhen, ob der

Freskomalerei dieser „besondere Segen" innewohnte, von dem er schreibt und redet. Die Freskomalerei bedarf mehr als jede andere Malerei praktischer Erfahrung. Es war einigen engverbundenen jugendlich begeisterten Freunden, die einander bei jedem Pinselstriche controlirten, in Rom wohl möglich, das Zimmer der Casa Bartholdi mit Freskogemälden zu schmücken, welche einheitliche Haltung zeigten. Ebenso konnte Cornelius an einigen kleineren Stücken der Deckenmalerei zeigen, daß er für seine Person wohl mit dieser Technik auszukommen wisse. Unmöglich aber war es, Räume wie die Zimmer der Münchner Glyptothek von einer zusammengekehrten, ungleich begabten, meist nicht einmal unter den Augen des Meisters arbeitenden Masse von Künstlern, die zum größten Theile niemals in Italien waren, in Fresko so malen zu lassen, daß das Ganze zuletzt einen harmonischen Eindruck machte. Und dies am wenigsten, als keine farbigen Cartons vorlagen, sondern die Wahl und Nüancirung der Farben Jedem bis zu einem gewissen Grade überlassen blieb.

Wenn trotzdem der Eindruck dieser Gemälde nach Vollendung des ersten Zimmers ein so überraschender war, daß Cornelius nun auch als ausführender Maler den größten Meistern an die Seite gestellt wurde, so zeigt das, welcher großartige Inhalt diesen Compositionen eigen ist, die heute erst zu voller Geltung wieder gelangen werden wenn die Cartons in Berlin ihre feste Stelle gewonnen haben und dem Publikum Gelegenheit geboten wird, sich allmälig in diese Werke hineinzufinden. Der schönste unter diesen Cartons ist die Unterwelt, auch am besten als Gemälde ausgeführt. Nicht nur durch den ergreifenden Inhalt, sondern durch die Behandlung vieler Einzelheiten nimmt dieses Werk neben den beiden andern Gemälden den höchsten Rang ein.

VII.

Wenn wir Goethe's Iphigenie mit der Iphigenie der griechischen Dichtung vergleichen, so sehen wir die herrliche, seit Jahrtausenden in Todesschlaf versunkene Form zum Leben wieder erweckt indem frisches Deutsches Blut gleichsam in ihres griechischen Körpers Adern einfloß. Deutsches und griechisches Dasein vermischt sich völlig in ihr und schafft ein neues Wesen mit neuen Schicksalen.

Dieser Proceß ist kein künstlicher, sondern so lange bildende Kunst und Dichtkunst sich verfolgen lassen, hat er gewaltet und wo er sich nicht nachweisen läßt, darf er vorausgesetzt werden. Durch die Gestalten der Götter und Menschen Homer's schimmern für das wahrhaft sehende Auge die Formen uralter Bildungen, die Homer für sein Gedicht nur umgestaltete und deren Herkunft ihm selber wohl verhüllt blieb; denn auch sie waren, aus noch älteren Auffassungen herausgenommen, in ihrer Art bereits moderne Schöpfungen. Wie die Natur ewig nur aus vorhandenem Materiale alte Gestalten wiederholt, deren jede dennoch darin die Berechtigung findet dazusein, daß sie um einen Schritt der Erfüllung des großen Weltplanes näher steht, dessen Ziele und dessen Bewegungslinie wir nicht kennen: so auch die dichterischen Gestalten, die, im Auftrage der Natur gleichsam, unsere Künstler immer nur aus zweiter Hand zu formen suchen.

Cornelius' Orpheus in der Unterwelt nimmt deshalb unter den Gemälden des ersten Glyptothekzimmers den vornehmsten Rang ein, weil in ihm eine Composition gegeben worden ist, die zu jenen unvergänglichen Wiederholungen ewig unabnutzbarer dichterischer Darstellungen gehört. Daß ein Gatte seiner Gattin, oder diese ihm, bis in das Reich des Todes nachfolge, dem die schon anheimgefallene Beute wieder abgefordert, abgerungen, abgeschmeichelt oder mit List entführt wird, kann

in dem Legendenschatze keines Volkes fehlen. Wir sehen den Gedanken in den verschiedensten Wendungen auftauchen, am rührendsten im indischen Epos. Cornelius hat ihn in einer Weise neu geformt, die sein Werk zu einem jener unnachahmlichen, unübertrefflichen macht, das ihren Meistern den Vorschritt vor den übrigen Künstlern giebt, welchen soviel schöpferische Kraft eben nicht verliehen war. Cornelius hat den Moment der Beschwörung selber dargestellt. Der ganze Organismus des Höllenreiches beginnt zu stocken und sich zu verändern. Der Höllenhund schlummert ein: an seinen drei Häuptern ist die allmälige Wirkung deutlich genug dargestellt. Den Parzen beginnen langsam die Hände zu sinken. Die unermüdbaren Danaïden setzen die Schöpfgefäße nieder und lauschen. Wie eine Magd am Brunnen den Eimer einen Moment stehen läßt, um zu schwätzen oder Geschwätz zu hören: dieses Motiv hat Cornelius mit seiner einen Danaïde, die zugleich eine ächte Römerin des 19. Jahrhunderts ist, hier in den höchsten Adelstand erhoben. Und aus der Tiefe, von den übrigen Schatten losgelöst, schleicht Euridice heran, hinter dem Throne Proserpina's aus der Dämmerung emportauchend, als beginne das Saitenspiel und der Gesang ihres Gatten ihre in schattenhaftes Nichts aufgelösten Glieder zu menschlicher fester Körperhaftigkeit zurückzuverwandeln.

So weit Cornelius. Nun aber glaube ich noch ein fremdes, ganz modernes Element in seinem Werke zu erkennen: denn mit dem eben Berichteten ist der Inhalt der Composition nicht erschöpft.

Die Gesellschaft der Freunde von San Isidoro bestand nicht allein aus bildenden Künstlern. Wissenschaft und Dichtkunst hatten ihre Vertreter in ihrem Kreise. Dante und Homer gehörten zu den Quellen, aus denen geschöpft wurde. In Rückert, der mit seinen langen blonden Locken 1813 in Rom erschien und durch sein Schlittschuhlaufen in Villa Borghese

die Römer in Erstaunen setzte, wuchs ihnen dann sogar ein lebender Poet zu. Der bedeutendste der jüngeren Dichter der damaligen Zeit aber, der am vollsten ihren Ton traf, war Uhland. Uhland's Gedichte, die 1815 zuerst gesammelt erschienen sind, können auch in Rom ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Uhland gab am sichersten die Versmaaße und die Gestalten der neuen romantischen Mythologie, deren es bedurfte, wenn im Reiche der nationalen Phantasie der alte griechische Spuk durch ächt germanischen Spuk ersetzt werden sollte. Uhland arbeitete nur neben den Anderen, aber am deutlichsten. Er war auch philologisch am besten geschult dafür.

In Uhland's Gedichten finden wir schon damals das heute zu seinen bekanntesten gehörende, „Des Sängers Fluch", von dem Sänger, der in das Schloß eines Königs kommend, Alles bezaubert bis die Königin selber ihm die Rose von ihrer Brust herabwirft, worauf dann der furchtbare losbrechende Zorn des Königs eine Scene der Vernichtung hervorruft, deren Ende der Sturz und das Verschwinden seiner Herrschaft ist. Was dem Umschwunge in diesem Gedichte so große Kraft verleiht, ist die innere Wahrheit. Man fühlt, daß die Natur des Königs plötzlich nicht mehr fähig war sich innezuhalten. Das Raubthier bricht hervor und beginnt zu morden, weil es ein Raubthier ist.

Auch dieses Motiv ist ein uraltes. Die dichterische Verherrlichung vernichtender Wildheit. In diesem Sinne besang Homer die μῆνις des Achill. So als Tyrannen läßt Goethe in der Iphigenie den Thoas auftreten: von beiden Dichtern zugleich die edelste Versöhnung dieses Zornes dargestellt. Uhland hat das verschmäht und hat etwas grausam Herzzerreißendes in sein Gedicht gebracht, das man barbarisch nennen könnte. Mir drängt sich der Gedanke auf, Cornelius müsse Uhland's Gedicht gekannt haben, als er Orpheus als Sänger vor dem unterirdischen Königspaare zeichnete!

In diese beiden Gestalten ist die eigentliche Mitte der Composition gelegt. Dargestellt ist, wie Proserpina selbst erschüttert wird. Nicht um Euridice's willen zum Mitleiden angeregt, sondern um ihres eignen Schicksals willen in ihre eigne Seele hinein. Vor ihr taucht beim Gesange jetzt der letzte Frühling wieder auf, den sie auf der Oberwelt verlebte. Sie hat ihres Gemahls Hand gefaßt: halb um sich unwillkürlich an ihm festzuklammern, damit ihre Sehnsucht von ihm hinweg nicht zu heftig emporkomme, halb weil sie instinctmäßig fühlt, Pluto könne in plötzlicher Wuth aufflammend, wie der König in Uhland's Gedicht, weil er sich durch eine unbekannte Macht verrathen sieht, Alles zerschmettern und vernichten, nicht nur den Sänger, sondern sie und sich selbst zuletzt.

Um diesen Gedanken ganz klar zu machen, läßt Cornelius Amor sich an Orpheus herandrängen und mit unverkennbar deutlicher Geberde den Gesang unterbrechen. Amor blickt zu Orpheus empor und legt den Finger auf den Mund. Wie sehr Cornelius dies als eine Hauptsache im Auge hatte, zeigt die Manchem vielleicht kaum sichtbare höhere Auffassung der Proserpina in der ersten römischen Skizze. Während auf dem spätern Carton die Hand der Königin mit gestreckten Fingern die Pluto's sanft gefaßt hält, eine Bewegung, in der das Beschwichtigende vorherrscht, als wolle sie mit leisem Drucke sagen: wie schön der Gesang, aber fürchte nichts, mein Herz bleibt dennoch bei dir; so zeigt die römische Zeichnung die Stellung der Finger anders. Der Daumen liegt gekrümmt und eingezogen oben auf der Hand Pluto's, so daß die übrigen Finger allein greifen: bei weitem charakteristischer!

Die Heftigkeit, Plötzlichkeit der Bewegung wird damit auf das Schärfste angedeutet. Was Proserpina thut, erscheint nun ganz anders. Mehr und mehr von Orpheus bezaubert und ganz in sich versunken, überkam sie wie ein Blitz das Ge=

fühl der Möglichkeit eines Unheils, und indem sie nach der Hand ihres Gatten sucht, umklammert sie sie mit der ihrigen so rasch und so fest als es blindlings möglich ist.

So sehen wir in dieser Composition eine ganze Reihe von Motiven, einzeln erkennbar wie die Melodien einer Symphonie, und doch auch wieder zu einem untrennbaren Ganzen verschlungen. Bei diesem Werke ist die spätere Düsseldorfer Auffassung entschieden ein Fortschritt neben der früheren Römischen. Auch enthält es in den Einzelnheiten am meisten individuelle, der Natur sichtbar abgenommene Züge, die von da an nur noch selten bei Cornelius hervortreten. Schon auf dem „Reiche des Neptun" und am meisten auf dem „Olymp" finden wir die typische, ins Groß-Allgemeine gehende Auffassung des menschlichen Körpers, die von nun an vorwaltend bleibt, bis Cornelius endlich, in den Werken seines höchsten Alters, wunderbarer Weise erst sich der Natur in naiver Nachahmung wieder hingiebt.

Befremdlich ist, wie Goethe über diese Composition urtheilte. Fast zehn Jahre nach Entstehung des Cartons kam der Stich heraus, der, wenn auch etwas hart, dennoch unter Cornelius' Augen mit der größten Sorgfalt ausgeführt worden ist. Freilich haben wir nur was Eckermann darüber berichtet, und es ließe sich ungenaue Wiedergabe der Aeußerungen Goethe's annehmen, indessen zeigt sich doch, daß Goethe hier übersah, was kaum übersehen werden durfte. „Das Bild," lesen wir in Eckermann's zweitem Bande, „erschien uns wohl überlegt und das Einzelne vortrefflich gemacht, doch wollte es nicht recht befriedigen und dem Gemüth kein rechtes Behagen geben. Vielleicht, dachten wir, bringt die Färbung größere Harmonie hinein; vielleicht auch wäre der folgende Moment günstiger gewesen, wo Orpheus über das Herz des Pluto bereits gesiegt hat und ihm die Euridice zurückgegeben wird. Die Situation hätte sodann nicht mehr das Gespannte, Er-

wartungsvolle, würde vielmehr vollkommene Befriedigung gewährt haben."

Es ist zu bedauern, daß der Kanzler Müller, dem Goethe das Blatt zwei Tage früher gezeigt hatte, sich mit der einfachen Notiz des Factums begnügte. Wir würden indessen, wenn auch vielleicht charakteristischer gefaßt, bei ihm nicht viel Günstigeres gelesen haben. Goethe blieb, obgleich er auch die Malereien des Trojanischen Saales anerkannt, ja Cornelius darüber einen höflich achtungsvollen Brief geschrieben hatte, dessen Richtung im Herzen feindlich gesinnt bis zuletzt. Cornelius gehörte zu einer Reihe von Erscheinungen, die zu verstehen Goethe nicht im Stande war. Er selbst liefert bei anderer Gelegenheit die beste Erklärung und Entschuldigung dieser Unfähigkeit, Cornelius gerecht zu werden.

Goethe hatte in jüngeren Jahren die bekannte Entdeckung vom Vorhandensein des Zwischenknochens beim menschlichen Schädel gemacht, welcher von den gleichzeitigen zünftigen Naturforschern geleugnet wurde. Mit einem derselben, Peter Camper, setzte er sich darüber in Briefwechsel und mußte nun erfahren, daß Camper, so freundlich er alles Andere in Goethe's Briefen Enthaltene berücksichtigte, gerade diesen Hauptpunkt in seinen Antworten stets überging, bis Goethe, als er die Unmöglichkeit einsah, zum Ziele zu gelangen, die Correspondenz auf sich beruhen ließ. Hierüber spricht er sich in einem 1830 geschriebenen Aufsatze aus, der, wie alle diese Stücke aus der allerletzten Zeit Goethe's, zum Schönsten, zum Theil Erhabensten gehört, was Gelehrte über ihre eigenen Bestrebungen gesagt haben. Und so fügt er hier dem Berichte hinzu, „ich ließ die Verbindung mit Camper ruhig fallen, ohne jedoch daraus, wie ich wohl hätte sollen, die bedeutende Erfahrung zu schöpfen, daß man einen Meister nicht von seinem Irrthum überzeugen könne, weil er (der Irrthum nämlich) ja in seine Meisterschaft aufgenommen und dadurch legitimirt ward."

Demjenigen also, der sich Meister nennen darf, wird damit die Berechtigung des Irrthums von Goethe zugestanden, als aus einer natürlichen Berechtigung fließend!

Dies müssen wir bedenken, um zu verstehen, warum Goethe selbst, nachdem er die Sprache geschaffen, in der von Anfang unseres Jahrhunderts an Deutsche Gedanken und Dichtung offenbar wurden, diejenigen nicht recht würdigen konnte, welche neben ihm ihre eigene Sprache zu sprechen versuchten: Kleist, Brentano, Arnim, Uhland. Mit dem besten Willen, jeder neuen Erscheinung gerecht zu werden, hat er es diesen vornehmsten Deutschen Dichtern einer neuen Schule gegenüber nicht vermocht. Seine Unfähigkeit war, um Goethe's Ausdruck wieder zu gebrauchen „in seine Meisterschaft aufgenommen und dadurch legitimirt." Ebenso ist zu fassen, daß er Cornelius nicht verstand. Goethe's in funfzig Jahren sich natürlich entfaltendes Kunstverständniß hatte keinen Platz frei für Cornelius. Er, der überall organischen Zusammenhang begehren mußte, sah etwas fremd sich Aufdrängendes in Cornelius' Werken, das zu classificiren seine Erfahrung nicht ausreichte.

Es ist mir immer als ein Zeichen von Größe bei Cornelius erschienen, daß Goethe's ablehnendes Verhalten seiner Verehrung für ihn niemals Eintrag gethan hat. Cornelius stand zu hoch. Er sah diese Erfahrung als eine zufällige Ungunst der Verhältnisse an, die Goethe's Verdienste in seinen Augen nicht berührte.

VIII.

Nach dem Erfolge der Münchner Arbeiten durfte Cornelius gleichgültig sein, wie sich etwanige Gegner zu ihm stellten. Es umgab ihn vollzuströmende Bewundrung; von allen Seiten wurde wiederholt, daß das Höchste erreicht sei, immer neue Bestellungen, für die selbst seine zahlreichen Schüler oft

nicht ausreichten, bestätigten aus der Ferne das Urtheil derer, die, als ihm zunächst stehend, parteiisch scheinen konnten. In diesen Bestellungen lag die Probe für die Vortrefflichkeit seiner Leistungen. Immer umfangreicher wurden die Unternehmungen, bedeutender die Summen, um die es sich dabei handelte. Und noch standen ihm, nach seinem Eintritte in den Dienst des Königs von Bayern, funfzehn Jahre zu Gebote, in denen es so vorwärts ging, und in denen, entsprechend den Leistungen als Künstler, seine äußere Stellung an Bedeutung gewann. Cornelius war in den Adel erhoben worden, er stand an der Spitze der Akademie, er diente einem kunstsinnigen Könige, bei dem sein Urtheil das durchschlagende Wort war. Goethe's und Carl August's Freundschaft schien sich in München zu wiederholen. Nach einer langen Epoche der Prüfungen waren endlich die Tage gekommen, in denen das Schicksal Cornelius alles Wünschenswerthe in den Schooß schüttete. Menschen gewöhnlichen Schlages pflegen durch entbehrungsvolle erste Lebenszeiten nicht nur gehärtet, sondern oft auch verhärtet zu werden; von der endlich erreichten Höhe herab sehen sie mit einer gewissen Mitleidslosigkeit auf die Nachstrebenden nieder, als brauchten diese es ihrerseits ja nun nicht besser zu haben als sie selber es einst gehabt; edlere Naturen suchen im Gegentheil denen, die sie als hülsbedürftige Anfänger unter sich erblicken, das Aufkommen zu erleichtern, damit an ihnen das Schicksal nun nicht von neuem seine Grausamkeit auslasse. In diesem Sinne nahm Cornelius sich stets seiner Schüler an, welche die Milde und Freundlichkeit seines Herzens erkennend, sich mit einer Hingabe an ihn anschlossen, die immer eines der schönsten Capitel der Deutschen Kunstgeschichte bleiben wird. So auch Förster, den Cornelius auf liebenswürdige Weise zu sich heranzog und bei dem man recht empfindet, wie seine beiden Bände biographischer Erinnerungen aus herzlicher Verehrung hervorgegangen sind. Neidlos wandte Cornelius sei-

nen Schülern die Bestellungen zu, die bei ihm eingingen ohne daß er sie selbst erledigen konnte. Mit Rath und That unterstützte er sie dabei. An sein Herz und seinen Geldbeutel durfte Jeder appelliren. Er hatte zu gut selber erfahren, was das heißt: Mangel leiden und sich bei unsicherer Aussicht in die Zukunft mühsam von Jahr zu Jahr durcharbeiten müssen. Er war längst diesen Jugendzeiten entronnen, sein Ruhm und die vornehme Stellung, die er einnahm, konnten ihn nicht mehr bethören, er war schon ein fertiger Mann, ehe ihm so wohl gebettet wurde. Dazu verlieh ihm seine feste Männlichkeit, sein Ernst, sein leidenschaftlicher Wille und seine Fähigkeit, mit einem Donnerwetter allenfalls dazwischenzufahren wo sanftere Worte den Kloz nicht spalten wollten, die persönliche Zuverlässigkeit, die jüngere Leute deutlich empfinden müssen, wenn sie sich fest anschließen sollen. Mit Cornelius gingen seine Schüler alle durch dick und dünn. Einen einzigen ausgenommen, der freilich in jenen ersten Zeiten sich gleichfalls unterordnete und anschloß ohne ahnen zu lassen, wie er auftreten würde als der rechte Zeitpunkt gekommen schien. Von ihm wird beim Beginn der Berliner Zeiten erst die Rede sein. Ich meine Kaulbach, an dessen Ruhm die frevelhafte Undankbarkeit, mit der er seinen alten Lehrer öffentlich verhöhnte, stets als ein Schandfleck kleben wird.

Cornelius begann nach Vollendung des Göttersaales in der Glyptothek das zweite Zimmer, den Trojanischen Saal. Diese Compositionen sind in Deutschland entstanden. Unter ihnen eine wieder, die den übrigen weit voransteht, überhaupt wohl die großartigste unter des Meisters sämmtlichen Münchner Arbeiten: die Zerstörung von Troja, oder besser gesagt: der Untergang der Familie des Priamus. Auch dieses Zimmer war schon in Rom geplant, aber es sollten neben der trojanischen Mythe, der nur eine Wand zukam, andere Heroengeschichten des Alterthums dargestellt werden. Ohne Zweifel

sind die beiden weiteren homerischen Compositionen: der Beginn der Ilias durch den Streit zwischen Achill und Agamemnon, und der Umschwung des Gedichtes: der Kampf vor den griechischen Schiffen, erst später hinzugekommen, während der Fall der Stadt das ursprüngliche erste und einzige trojanische Bild sein sollte. Bei diesem auch läßt sich die Entstehung der Composition aus Früherem nachweisen. Wir brauchen sie nur mit dem Titelblatte der Nibelungen, dem zuletzt gezeichneten Blatte für diesen Cyclus, zu vergleichen, um zu sehen, daß der Untergang des Priamus und der Seinigen eine Neuschöpfung der Scene des Unterganges der Krimhilde, König Etzel's und der hunnischen und burgundischen Helden sei.

Indem ich hier Nibelungen und Iliade in einem Athem nenne, deute ich zugleich an, worin das eigenthümliche Neue liegt, das von Cornelius in seine Darstellung der homerischen Dichtung hineingetragen wurde. Wie sein „Orpheus" dadurch neu und ergreifend wirkte, daß eine ebenbürtige Vermählung Deutscher Romantik und griechischer Mythe sich vollzog, so empfängt Cornelius' Auffassung des homerischen Gedichtes dadurch neues Leben, daß eine Verschmelzung Deutscher und griechischer Heldensage uns daraus entgegenleuchtet. Zwar erzählt Homer die Eroberung Ilions nicht, und die Scenen des Schreckens, wie die Gesänge seiner Nachahmer sie berichten, die ihren Meister zu überbieten suchen mußten wenn sie Gehör finden wollten, würden Homer selbst widerstrebt haben. Er gebraucht das gewaltsam Fürchterliche immer nur als Gegensatz und hätte es niemals zur Mitte eines Gedichtes gemacht. Dennoch sind die Gestalten, welche Cornelius vor uns erscheinen läßt, für ihn die Gestalten, die Homer's Ilias in seiner Phantasie erweckte, und deshalb muß Cornelius' Untergang des Priamus als eine Illustration Homer's gelten, auch wenn dieser die Scene nicht erzählt hat. Es ist auffallend, wie sehr

die späteren Fortsetzungen der Gedichte Homer's: all die Ausführungen und Anhängsel der nachfolgenden griechischen Epiker und Tragiker, oder die anders gewandten Wiederholungen seiner Darstellung einer von Grund aus verschiedenen Grundanschauung entsprangen. Ein Element der Schärfe, Härte, Grausamkeit spricht aus diesen späteren Wendungen, das Homer fehlte. Es ist als hätten seine Nachahmer unter dem Einflusse eines strengeren härteren Klimas gedichtet. Verschwunden die zarten Seelenvorgänge, die bei Homer's Helden stets die ersten Keime sind, aus denen die gewaltigsten Umschwünge sich entwickeln. Denn meist stehen bei ihm die Dinge so, daß ein einziges mildes Wort die gesammte Situation zum Guten ändern könnte, daß wo diese Wendung eintritt, von allem Aeußerlichen abgesehen wird und eine reinmenschliche Regung, entweder indem sie zur Blüthe kommt oder indem sie zurückgedrängt wird, den Ausschlag giebt. Selten sind diese feinsten Conflikte in die Dichtungen der späteren hinübergenommen worden, wie etwa beim Philoktet des Sophokles; meist ist äußerliche Gewaltsamkeit zum Hauptträger der entscheidenden Elemente gemacht.

Cornelius' Verfahren ließe sich hier dem des Aeschylos vergleichen, der auch aus der Quelle seines eigenen Herzens all die furchtbaren Wirbel in den sanften, großartig ruhigen Fluß der homerischen Anschauung hineingebracht hat. Cornelius erfand seinen Untergang der Stadt unter dem Einflusse des gewaltigen letzten Gesanges der Nibelungen, der als der Abschluß des Gedichtes dem unbekannten Dichter dieses Epos am besten gelungen ist.

Wenn wir eine Geschichte der Aufnahme und Wirkung der homerischen Gestalten in neuerer Zeit aufstellen wollen, so muß mit der französischen Tragödie begonnen werden. Für Raphael und Michelangelo hatte die gesammte Gesellschaft der trojanischen Mythe noch keine Bedeutung. Homer nimmt

auf dem Parnaß im ersten Vaticanischen Zimmer den obersten Platz ein und Alexander ist dargestellt, wie er Homer's Gedichte in einen kostbaren Schrein legen läßt, allein Homer verdankt seinen hohen Rang hier mehr der Rekommandation durch Dante, Virgil und Horaz, als der eigenen unmittelbaren Bekanntschaft Raphael's. War Dante der größte neuere, Virgil, sein Lehrer, der größte römische Dichter, so mußte Homer, als dessen Lehrer, der oberste von Allen sein. Giulio Romano malte den „trojanischen Saal" im Schlosse zu Mantua, aber auch er gewiß nicht unter dem Einflusse der Verse Homer's. Erst als man den griechischen Tragiker für die Bühne nachahmte und neben anderen auch den homerischen Helden in ihnen begegnete, fingen diese Gestalten in Italien an wieder lebendig zu werden. Auch damals also noch nicht aus dem Gedichte ihres Schöpfers, sondern aus denen der Nachahmer. Die homerischen Prinzen und Prinzessinnen der französischen Tragödie unterschieden sich in nichts von den übrigen hohen Persönlichkeiten der Bühnendichtung. Eben dahin ist die weitere Ausbildung dieser Figuren durch die italiänische Oper zu rechnen. Gluck hat, um sich für seine Iphigenie zu begeistern, schwerlich zu Homer's Gedichten gegriffen, obgleich bei ihm, im Gegensatze zu den Franzosen und Italiänern, weil er ein Deutscher war, der ächt homerische Zug durchbricht, nicht mit den Ereignissen rühren zu wollen, sondern mit der Darstellung eines Charakters, dessen einfache Schönheit den eigentlichen Lebenspunkt des Kunstwerkes darbot. Und ebenso erscheint Goethe's Iphigenie. Goethe hatte Homer in sich aufgenommen. Goethe ist der erste Dichter nach Homer und deshalb der größte nach und neben ihm, weil er, auf der Höhe einer großartigen Civilisation stehend, Motive von einer Zartheit und Feinheit in seinen Dichtungen anwendet und durchführt, wie kein anderer Dichter sonst. Die schönste Blüthe der reinen Menschlichkeit — das Wort ist leider so

oft gebraucht, daß es uns trivial klingt — ist zum Gährungsstoffe der Conflicte bei ihm geworden. Ein einziger zarter Athemzug des Windes treibt und lenkt die gewaltigsten Fahrzeuge, die Goethe mit so richtiger Segelstellung aussendet, daß diese höchste Empfindlichkeit als ihre natürliche Eigenschaft erscheint und die unermeßliche Kunst des Erbauers vergessen wird. Dies auch der Grund, weshalb man daran denken konnte, daß Ilias und Odyssee dem Genius des griechischen Volkes entsprungene Naturprodukte und nicht das Werk eines einzigen Dichters seien, etwa wie Statuen, die sich in Tropfsteinhöhlen zufällig bilden. Die Natur würde heute wie eine ärmlich zurückgekommene Wirthschaft erscheinen, wenn sie vor 3- oder 4000 Jahren ein ganzes Nest Homere zu schaffen im Stande war. Solche Werke wie Ilias und Odyssee, jeder einzelne Gesang wohl erwogen und in Rechnnng gebracht, konnte immer nur ein Einziger schaffen, wie sie in Perioden von 3000 Jahren und mehr erscheinen, dann aber auch in einer Fülle producirend, die, nach gewöhnlichem Maaße gemessen, freilich unerklärlich bleibt.

Aber weder Goethe, noch Lessing oder Winckelmann, welche letztere beide so gründlich über die bildliche Darstellung der homerischen Dichtungen geschrieben haben, ließen Ilias und Odyssee zu der so fruchtbaren Domäne der bildenden Kunst werden, sondern das Aufkommen der griechischen Vasengemälde als Muster für künstlerische Darstellung der griechischen Mythe hat für die Darstellung das Meiste gethan, während, was die Werthschätzung der Dichtung selbst anlangt, das Publikum durch die vor der französischen Revolution eintretende Richtung auf das Nationale, Volksmäßige auf Homer hingewiesen wurde, der bis dahin nur den Gelehrten bekannt gewesen war. Der alte arme blinde Sänger des Volkes war seit Jahrtausenden zum ersten Male wieder populär. Seinen Gesängen wurde die Würde von Volksliedern verliehen.

In Deutschland erschien Vossens begeisternde Uebersetzung, der in England auftauchende Ossian war wie ein jüngerer Bruder Homer's, und in Frankreich, wo man das „reine Menschenthum" im „reinen Griechenthum" entdeckt zu haben glaubte, waltete nicht geringerer Enthusiasmus für den alten Rhapsoden, der nie mit den Höfen zu thun gehabt hatte und den Herrschern derbe Wahrheiten sagte.

Den Franzosen war es am wenigsten gegeben, in der bildlichen Darstellung der homerischen Scenen den rechten Ton zu treffen. Die Theaterfiguren ihrer Tragödie saßen ihren Künstlern zu elegant und geziert in der Phantasie. David malte Paris, wie er, als Fremdling in Argos, die Laute spielend im Gemache der Helena, sie verführt. Er hat innegehalten mit dem Spiel, hat ihren Arm gefaßt und sieht sie erwartungsvoll an, während sie, neben ihm stehend und in Nachdenken versunken, in ihrer Seele den letzten Gedanken an ihren abwesenden Gatten wie einen letzten fortfliegenden Vogel am Horizonte verschwinden sieht. Die Scene ist ein mit elegantem griechischen Hausrathe gefülltes Zimmer. Es wäre, deutete nicht Paris' phrygische Mütze an, was gemeint war, ebensogut als römisches Ereigniß zur Zeit des Augustus denkbar: Helena etwa eine römisch kaiserliche Prinzessin, aber ebensogut sogar eine vornehme Pariserin in antiker Tracht. Als David nach dem Sturze Robespierre's im Luxembourg gefangen saß, componirte er sich zum Troste Homer, der dem Volke die Iliade vorsingt. Ich kenne die Arbeit nicht. Es wäre interessant, sie mit Carstens' Darstellung derselben Scene zu vergleichen, die das Schönste und Großartigste ist was dieser geschaffen hat.

Carstens hat unter den Deutschen Künstlern Homer am reinsten erfaßt. Er hat diejenigen Motive zu den geistigen Centren seiner Compositionen gemacht, welche es auch bei Homer wirklich sind. Seine Helden im Zelte des Achill, den sie überreden wollen wieder zu kämpfen, sein Priamus vor

Achill kniend, den Leichnam seines Sohnes erbittend, sind wie vom Finger Homer's ihm vorgezogen.

Am bekanntesten und am einflußreichsten aber auf die allgemeine Anschauung waren des englischen Künstler Flaxman's Illustrationen zu Homer. Flaxman eignete sich die Currentschrift der griechischen Vasenzeichner, oberflächlich betrachtet, völlig an. Er traf damit was die Mode seiner Zeit verlangte, und auch denen, die damals über der Mode zu stehen glaubten, genügte er. Flaxman producirte zudem in der gehörigen Masse, um dem Publikum, das, wenn es einmal an einer Manier Geschmack gefunden hat, in dieser nun auch ununterbrochen Neues verlangt, genug zu thun. Endlich, seine Arbeiten kamen in Jedermanns Hände. Es ist ein Unterschied, ob bloß Kenner die Werke eines Künstlers sehen, oder ob sie auf jedem Conditorcarton, jedem Schreibheftdeckel, jedem gemalten Teller zu sehen sind, ob Tausende von Photographien danach gemacht werden.

Flaxman brachte es dahin, sich zum europäisch officiellen Illustrator Homer's und überhaupt der antiken Dichter aufzuschwingen und hat sich in die Anschauungen mehrerer Generationen dermaßen eingefressen, daß unwillkürlich jede Scene der antiken Götter-, Heroen- und sogar politischen Geschichte Lesern oder Hörern zuerst in den steifen Flaxman'schen basreliefartigen Umrissen sich vor der Phantasie zeigte.

Gegen Carstens, gegen Flaxman, gegen Alles was in der Kunst von griechischer Form und Mythe ausging, hatten sich die Klosterbrüder von San Isidoro ihrer Zeit empört. Die ihnen entgegenstehende Partei waren ja die „Helleniker.“ Doch wir haben gesehen, wie Cornelius diesen unchristlichen Griechen dann doch zugedrängt worden war, ohne es Anfangs Wort haben zu dürfen. Endlich nun hatten die Aufträge Ludwig's von Bayern Compositionen aus der heidnischen Mythe offen gefordert. Wie sollte Cornelius verfahren?

Nicht allein im Principe hatte er der Auffassung der Helleniker entgegen gestanden, sondern er kannte sie gar nicht. Er hatte vor Raphael und der Antike die Blicke seitwärts gewandt. Es war wie eine Sprache, in der er nun dichten sollte und die er nachträglich hätte lernen müssen. Etwa wie ein Staatsmann, der als junger Mensch aus nationaler Begeisterung kein Französisch lernte, später aber ohne Französisch nicht auskommen kann und es in stillen Privatstunden nachzuholen versucht. Cornelius mußte. Er versucht die griechische Mythe in irgend einer Form zu geben, und jetzt sehen wir ihn auf die genialste Weise einen Ausweg finden. Die basreliefartige Auffassung der Helleniker läßt er auf sich beruhen und geht auf die Auffassung der Antike durch Raphael zurück, dann erst auf die Statuen des Vatican. Während Carstens und Flaxman von den Vasenzeichnungen ausgegangen waren (wie denn Alles, was sie geschaffen haben, etwas Schattenrißhaftes hat, was bloße Umrißzeichnungen stets haben müssen), ging Cornelius von der runden Figur aus. Daher dies neue Leben in seiner Auffassung. Wo er die griechischen Götter darstellt, erinnern sie zumeist an die Götter Raphael's auf den Deckengemälden der Farnesina. Cornelius fühlte heraus, daß Raphael dem homerischen Geiste hier näher gekommen war als die griechische Kunst selber, soweit sie uns erhalten blieb. Offenbar gehörte Homer, wo er seine Göttergeschichten erzählt, zu den Romantikern seiner Zeit. Die graziöse Manier, mit der er die Dinge behandelt, verräth seinen Standpunkt. Wahrscheinlich hatten die Mythen seiner Götter so wenig zu thun mit der offiziellen Religion seiner Zeit, als die Mythen Ovids mit dem damaligen Staatsgottesdienste. Für Homer's Götter, sollten sie in Bildern dargestellt werden, die strengen Formen griechischer Tempelfiguren zu wählen, wäre falsch gewesen. Er bedurfte leichterer, märchenhafterer Formen, wie Raphael sie am lebendigsten geschaffen hat. Ueberall

nahm auch Cornelius zumeist die Natur zu Hülfe. Und was den Geist anlangt, mit dem er seine Gestalten erfüllte: Cornelius war zu alt, um die sanfte Größe des griechischen Alterthumes zu empfinden, wie wir es empfinden, denen es in jungen Jahren in die noch reine Phantasie hineingezeichnet wird: das Griechenthum fand bei ihm einen Boden, auf dem die Saaten der Bibel, Dante's, Faust's und der Nibelungen schon gestanden, Frucht getragen und reiche Ernten gegeben hatten. Nur zu natürlich, wenn bei dieser Folge geistiger Eindrücke die früheren Elemente ihren Einfluß geltend machten und wenn der „Untergang Troja's," dem organischen Gedanken der Composition nach, nur eine Erweiterung und Umgestaltung der letzten Nibelungenscene ward.

Die Composition ist überreich. Nebenwerk, das zu bedeutend ist, um nur den Hintergrund bilden zu dürfen, drängt sich den Blicken auf. König Ludwig fand sogleich das heraus, was auf dem Gemälde am meisten ergreift: Kassandra, von Agamemnon, dem sie als Beute zugefallen ist, eben am Arm ergriffen. Wie sie aufspringt und wie seine Hand sie fast wieder loslassen will, als scheute er sich etwas den Göttern Geweihtes zu berühren, das ist verständlich, schön und großartig dargestellt. Es ist als würde Kassandra vor Agamemnon's Augen wie zu einer Riesin, als empfinge er, nur indem er ihren Arm berührte, wie durch einen Blitz die Prophezeiung dessen was ihm nach der Rückkehr von Klytemnestren bevorstand. Neoptolem dagegen, der, ganz im Vordergrunde des Gemäldes, das Kind Hektor's Astyanax erfaßt hat, um es auf den Steinen zu zerschmettern, wirkt abschreckender als erschütternd und erinnert mehr an Hagen, der das Söhnchen der Krimhilde tödtet, als an seinen Vater Achill. Auch bei Homer lesen wir, wie Achill den jüngsten Sohn des Priamus umbrachte, in der Schlacht am Skamander, hier aber nicht in roher Mordwuth, sondern indem er den Jüngling selber be-

dauert, den er dennoch um der Rache für Patroklos willen nicht schonen durfte.

Am meisten Einheit besitzt im Trojanischen Saale der Glyptothek die Composition, wie Achill, mit Athene zur Seite, waffenlos von der Höhe der griechischen Schiffe herab, bis zu denen Hektor mit den Seinigen vorgedrungen ist, durch die bloße ausgestreckte Faust und den donnernden Zuruf die Schlacht zum Stehen bringt, während unten um den Leichnam des Patroklos gekämpft wird. Die beiden Gestalten des Achill und der Athene sind das Mächtigste, das Cornelius auf der trojanischen Composition geschaffen hat. Die Auswahl dieser Scene bekundet seinen herrschenden, heldenmäßigen Charakter. Es ist, wie Homer singt, eine Schlacht von Männern, hier von ihm dargestellt worden. Wie im Sturme die Meeresbrandung Felsen hin- und herwirft, treibt die kriegerische Wuth Trojaner und Griechen durcheinander, und wie ein Schlag, welcher Blitz und Donner zugleich ist, fährt Achill's Stimme mitten hinein und wirft im Momente die Trojaner zurück. Es giebt zwei große Schlachtgemälde, die hier zum Vergleiche kommen könnten: Lionardo's Reiterkampf und die Schlacht des Maxentius und Constantin von Raphael. Lionardo's Composition ist wilder, Raphael's Werk umfangreicher als Cornelius' Arbeit; beide sind sie mit einer Fülle von Hülfsmitteln zur Darstellung gebracht, welche Cornelius nicht besaß, aber keines von beiden übt diese unmittelbare Wirkung auf den Betrachtenden aus. Lionardo's Scene ist wie aus einem fremden Märchen genommen: man sieht diese Gestalten wie Löwen hinter einem Gitter sich anfallen und zerfleischen; Raphael's ungeheures Gemälde hat eine gewisse epische Breite, die uns nicht in das Interesse hineinreißt. Bei Cornelius empfindet man sofort, um was es sich handelt, und nimmt Partei. Man kann nicht vor seinem Werke stehen ohne persönlich ergriffen zu werden, es ist wie eine Scene Shakespeare's voll dramatischer Wirklichkeit. Nur

einen Kampf kenne ich, der in ähnlicher Weise unser eigenes Interesse packt: das Ringen der Verdammten mit den Teufeln auf dem Jüngsten Gerichte Michelangelo's. Die uns im tiefsten Herzen erregende Darstellung des Zusammenstoßes mächtiger Charaktere ist Cornelius' Stärke. Man fühlt bei seinem Achill, der wiederum die hervorragendste Gestalt auch der dritten Composition des trojanischen Zimmers ist, auf der der folgenreiche Zank mit Agamemnon dargestellt worden ist, daß wenn die Göttin ihm das gezückte Schwert nicht in der Scheide zurückhielte, er mit unwiderstehlicher Gewalt losbrechen und Agamemnon zu Boden schlagen würde. Cornelius ist hier weit über das hinausgegangen, was Homer's erster Gesang enthält. Im Uebrigen ist diese Composition nicht so glücklich als die anderen. Es sollte zuviel Gleichzeitiges nebeneinander zur Anschauung gebracht werden; ohne genaue Vorkenntniß des ersten Gesanges der Ilias würde nicht verständlich sein, um was es sich handelte.

Was dies Nebeneinander verschiedener Thatsachen in einer Composition anlangt, so hat Cornelius Raphael's Verfahren bei den Gemälden der vaticanischen Stanzen weiter ausgebildet. Auch Raphael bringt verschiedene, der Zeit nach auseinanderliegende Momente zu bewegten Handlungen zusammen, welche episch und dramatisch zugleich genannt werden können. Raphael giebt eine Mitte, in der die geistigen Linien der Composition perspectivisch zusammenströmen, und weiß eine Fülle von Nebenscenen dadurch miteinander zu einem Ganzen zu vereinigen. Cornelius ist in einigen seiner Gemälde weiter gegangen und hat seine Aufgabe zum Theil nicht ganz überwunden. Mit bedeutend größerem Geschicke ist Kaulbach hier in seine Fußstapfen getreten, indem er Ereignisse von ganz gewaltiger Ausdehnung zu einer einzigen, dramatisch gegliederten Scene zu verflechten wußte. Kaulbach's Treppenhausgemälde des Berliner Neuen Museums erfüllen

Aufgaben, die kein Maler vor ihm sich gestellt hat, Michelangelo beim Jüngsten Gerichte freilich ausgenommen. Kaulbach's Compositionen aber erwecken kein rein menschliches Interesse. Sie überraschen durch die Mannigfaltigkeit ihres Inhaltes und prägen sich der Phantasie ein; das Geschick, mit dem diese Massen gegliedert sind, ist erstaunlich, der Reichthum, der Glanz, die Eleganz, mit der die Dinge leicht hingeworfen zu sein scheinen, haben etwas Erheiterndes, Erfreuliches: aber rechten Glauben erwecken sie nicht. Diese Gemälde wirken wie prachtvolle Opernschlußscenen, bei denen wir nie vergessen, daß hier doch nur in Costümen gespielt werde und daß, wenn der Vorhang gefallen ist, die Todten wieder aufstehen, um ihren Herausruf in Empfang zu nehmen und ihre historischen Gewänder bei Seite zu legen, damit sie gelegentlich zu anderer Verkleidung an anderer Stelle wieder benutzt werden können. Da man auch, wo Kaulbach nackte Glieder malt, eher an die von tadellosen Tricots überzogenen Körper von Kunstreitern und Akrobaten, als an das wirkliche Fleisch und Blut kämpfender Helden denkt.

Kaulbach hat seinen Compositionen dagegen den Vorzug einer lichten, das Auge bestechenden, seiner Aufgabe angemessenen Färbung gegeben, deren er technisch Herr war und die er bei den sich folgenden Aufgaben gleicher Art immer leichter und sicherer anwenden lernte, so daß, auch wo er seine Gehülfen selbständig arbeiten ließ, stets eine erträgliche Leistung zu Stande gekommen ist. Kaulbach's Wasserglasmalerei gestattet die Farben wie Oelfarben gleich so aufzutragen wie sie sich auf der Palette dem Auge bieten, während die Freskomalereien — um dies zu wiederholen — Anfangs auf dem nassen Kalk anders, meist dunkler, hervortreten als später wenn sie getrocknet sind. Man muß bei ihnen genau wissen was man will und die Farben von Grund aus kennen, darf nirgends verweilen und hat mit handwerksmäßiger Raschheit

vorwärts zu gehen. Auch läßt das Gemälde kaum ausgleichende Retouchen zu. Es muß in unorganischen Stücken, Tagesarbeit auf Tagesarbeit, aneinandergesetzt werden. Cornelius, der hiervon niemals abgegangen ist, hat auf viele Feinheiten von vornherein verzichten müssen, deren Berücksichtigung das moderne Publikum verlangt. Der Trojanische Saal ist, obgleich später entstanden, in der Farbenwirkung hinter dem Göttersaale zurückgeblieben. Er bietet zum Theil einen grellen unharmonischen Anblick dar. Die Berliner Cartons, die einheitlicher als die Gemälde selbst wirken, werden an vielen Stellen erst wieder offenbar werden lassen, wie Cornelius die Dinge gemeint hatte.

IX.

Von den Arbeiten, welche in Vergleich zu Cornelius' colossalen Werken als Nebenarbeiten bezeichnet werden können, darf hier, wo in großen Zügen die Entwicklung des Meisters verfolgt werden soll, kaum die Rede sein. Die hauptsächlichste darunter ist die in den Loggien der Neuen Pinakothek in einer großen Reihe von Compositionen gegebene Geschichte der Neueren Kunst. Cornelius hat nur die Zeichnungen geliefert, Zimmermann sie ausgeführt. Neuerdings sind diese Scenen in den Umrissen herausgegeben worden, und zwar nicht nach den Gemälden, sondern nach Cornelius' eigenen Entwürfen. Sie haben ein conventionelles Element, das die lange Serie sehr eintönig wirken läßt. Ich bemerke zu dieser Publication, daß ich in Frankfurt a./M. in Privatbesitz einzelne Zeichnungen dafür kennen gelernt habe, die mir bedeutender erschienen als die entsprechenden veröffentlichten Umrisse. Wie dies zusammenhängt, wird später wohl von Diesem oder Jenem untersucht werden, der sich mit Cornelius beschäftigt. Vielleicht, daß an noch anderen Stellen ähnliche Zeichnungen zum Vorscheine kommen.

Hervortretend neben dem Figürlichen ist bei diesen Malereien das Ornamentale. Die antik gehaltene Gliederung der Wände, welche Cornelius auf den ersten römischen Skizzen für die Glyptothekzimmer anwenden wollte, ist hier wiederaufgenommen. Raphael's vaticanische Loggien haben überhaupt als Muster gedient.

Während Cornelius mit den Entwürfen hierfür beschäftigt war, wurde nun jedoch eine Hauptarbeit von ihm vorbereitet, die alles bisher Geleistete an Wichtigkeit und auch an äußerem Umfange übertreffen sollte: die Ausmalung der neuzuerbauenden Ludwigskirche.

König Ludwig, der, wie bekannt ist, alle seinen Händen erreichbaren Mittel künstlerischen Unternehmungen zuwandte, fühlte mit dem Fortgange seiner colossalen Bauwerke sich immer stärker nur zu neuen gereizt. Die Errichtung der Ludwigskirche durch Gärtner gehört, so betrachtet, nicht einmal zu den hervorragendsten und kostbarsten, sie entstand zugleich mit vielen andern, welche der Stadt München heute ihren wunderbar und wunderlich eigenthümlichen Charakter verleihen. Wunderbar, weil die Fülle dieser architektonischen Denkmale und ihre imponirende Gestalt einen großartigen Eindruck macht, denn man fühlt, daß etwas in irdisch-vergänglichem Sinne Unvergängliches hier geschaffen sei; wunderlich, weil durch den in den verschiedenen historischen Stylen sich bewegenden Schöpferdrang des königlichen Bauherrn ein so seltsames Conglomerat von Palästen, Museen, Kirchen, Thoren und anderen öffentlichen Gebäuden geschaffen worden ist, daß der Gesammteindruck dieser Werke etwas Verwirrendes hat und das Gefühl niemals verschwindet, es sei doch nur der wechselnden Laune eines mächtigen Dilettanten gedient worden, der seine innere Unruhe durch das beschwichtigen wollte, was mit einem erlaubten Fremdworte englischen Ursprunges sensation oder excitement genannt wird. Keine freudigere Ueberraschung hätte man König Ludwig

machen können, als mit der Entdeckung neuer historischer Modelle, auf die hin sich Nachahmungen errichten ließen. Bekannt ist, daß man zuletzt in München keine großen Männer mehr wußte, denen man Denkmale und Statuen setzen könnte. König Ludwig hat in seinen Bauten sosehr alle vorhandenen Muster ausgebeutet, daß, als König Max zur Regierung kam und ebenfalls einen Theil seiner Unsterblichkeit mit Baugeldern herstellen wollte, kein Styl mehr vorhanden war, in dessen Anwendung er nicht als Nachahmer seines Vaters erschienen wäre. In Folge dessen er die bereits früh gehegten Versuche, einen ganz aparten Baustyl für sich zu erfinden, der noch von Niemand angewandt worden wäre, wieder aufnahm und die neueste Münchner Straße mit Façaden in einer allerdings unerhörten Manier besetzte, die sich zu den vorhandenen wirklichen Baustylen verhält, wie etwa die künstlichen Sprachen, mit deren Erfindung unbeschäftigte Leute sich immer wieder befassen, zu den wirklichen. Auch Schinkel war darüber befragt worden. Sein Brief, worin er die Unmöglichkeit eines künstlich zu construirenden neuen Baustyles darlegt, hätte überzeugend sein sollen, hat aber keine Wirkung gehabt.

König Ludwig hatte Cornelius eine Stellung gegeben, die ihn zu dem Glauben verleiten mußte, idealer Dirigent der künstlerischen Umgestaltung Münchens zu sein, die sich vorbereitete. Förster theilt genug Details mit, aus denen hervorgeht, welchen Einfluß Cornelius auf den König hatte. Wo er rein als Künstler auftrat, schien es in der That als dürfe er befehlen. Die grenzenlosen Lobeserhebungen von Seiten, nicht einer öffentlichen Presse wie sie heute wirkt, deren Theilnahme so oft den Verdacht bewirkter Reclame hervorruft, sondern aus dem Munde und aus der Feder unabhängiger Kenner, welche in Cornelius einen Künstler höchsten Ranges verehrten und denen das gesammte Deutschland nachsprach, hatten in ihm ein dictatorisches Selbstgefühl entstehen lassen.

Cornelius durfte keinen Zweifel hegen, daß, wenn der König eine Kirche erbaute, nur damit Cornelius sie ausmale, durch einen Architekten, den Cornelius in seine Stellung gebracht, Cornelius' Vorschläge für deren inneren Schmuck maaßgebend sein würden. Er hatte ein Werk im Sinne, das, ausgeführt wie er wollte, alles Bisherige übertroffen haben würde. Schon in Rom war ihm die Idee eines Cyklus von Gemälden gekommen, den er ein „Christliches Epos" nennt: eine Darstellung des Christenthums in theils symbolischen, theils neutestamentarisch historischen Compositionen, welche, neu in ihrer Art, einem Gotteshaus zum Schmucke gedient haben würden, in dem, wie Cornelius sagte, jeder Christ, abgesehen von aller Confession, beten könne. Es sind die Compositionen, welche er später in Berlin für das Camposanto in Zeichnungen und Cartons ausgeführt hat.

Wohl zu begreifen also, daß er seine Vorschläge dem Könige in der Erwartung vorlegte, den Auftrag für dieses Werk zu empfangen, welches ihn den Gipfel seiner Leistungen ersteigen ließe. Wohl begreiflich dann seine Niedergeschlagenheit als der König den gesammten Plan verwarf und andere Darstellungen dagegen in Auftrag gab, deren Mitte das Jüngste Gericht bildet: die Malereien, welche heute in der Ludwigskirche zu sehen sind. Cornelius war außer sich. Zum ersten Male stieß sich der Wille des Königs an dem seinigen und es war unmöglich, dagegen durchzudringen. Dies geschah in den Jahren 1829 und 30. Hier verzeichnen wir Cornelius' erste verlorene Schlacht und von jetzt an beginnt für ihn die Zeit der Prüfungen.

Möglich, daß Cornelius sie damals bereits ahnte. Dennoch, als der Contract für die ungeheuren Malereien der Ludwigskirche endlich festgestellt war, mußte ihn das Gefühl erfüllen, auch so, innerhalb der vom Könige befohlenen Aufträge etwas schaffen zu können, das in seiner Art ebensosehr

das bisher Geleistete überträfe, als sein „Christliches Epos“ gethan haben würde, welches ja, bei der Unternehmungslust des Königs, nach glücklicher Vollendung der Ludwigskirche neue Chancen gehabt hätte.

Während an der Ludwigskirche gebaut wurde, ging er nach Rom, um dort den Carton für das Jüngste Gericht zu zeichnen. Auch diesen Carton besitzen wir in Berlin, in kleinerem Maaße und deshalb übersichtlicher als das Freskogemälde selber. Ueber keine von Cornelius' Arbeiten ist soviel gestritten worden. Auf sie besonders wird zurückgegangen, wenn der Beweis geführt werden soll, er habe nicht mit der Farbe umgehen können und er sei ein bigotter Katholik gewesen.

Zwei Punkte müssen bei Beurtheilung des Werkes zur Sprache kommen. Erstens, was wollte das sagen: ein Jüngstes Gericht 1830 im Auftrage König Ludwig's zu München an die Wand einer frisch erbauten Kirche gemalt? Und zweitens, was bot die frühere oder gleichzeitige Kunst dar, womit ein solches Werk als im Zusammenhange stehend zu betrachten wäre? Wenn Cornelius 1830 dergleichen malte, so war das etwas Anderes als wenn es ein Maler, mit gleichem Talente etwa, 1530, oder 1630, oder 1730 zu malen hatte. Und wenn Cornelius sein Werk in einer Zeit und in einem Lande etwa geschaffen hätte, wo ähnliche Arbeiten kirchlicher Kunst dem Volke das Verständniß für solche Stoffe boten, so war das etwas Anderes, als wenn er ein Jüngstes Gericht zu einer Zeit und in einem Lande malte, wo sich Gegenstand uud Behandlung beinahe wie etwas Fremdes erst legitimiren mußten.

Die ältesten Darstellungen des Jüngsten Gerichtes in christlichen Kirchen zeigen, daß man mit ihnen die Freuden der Seligkeit, noch mehr aber den Jammer der Verdammniß der Gemeinde vor die Augen führen wollte. Diese Gegensätze waren die Hauptsache und blieben es. Dort ein von Engeln

angeführter Reigentanz, welcher emporschwebend sich im ewigen Lichte verliert; hier das verdammte Volk, von einer ungeheuren Kette umschnürt und in den Rachen der Hölle hinabgerissen. Der Phantasie des Malers war hier ein weiter Spielraum geboten.

In diesem Sinne finden wir das Jüngste Gericht durch manches Jahrhundert hindurch dargestellt bis zur Zeit der großen Meister, von denen nur der eine Michelangelo ein Jüngstes Gericht gemalt und eine neue Auffassung gegeben hat.

Dante's Gedicht hatte ihm die Gedanken dafür geliefert.

Bei ihm zuerst versuchen die Verdammten Widerstand zu leisten, während auf der andern Seite, die Teufel die zur Seligkeit Berufenen in den Gräbern zurückhalten möchten. Fremde dramatische Effecte, die mit dem Christenthume nichts zu thun haben. Wie Michelangelo's Peterskirche das Modell gewesen ist, das wie eine zerstörende Macht Tausende von Kirchen eingerissen hat, damit sie nach der neuen Form wieder aufgebaut würden, so hat sein Jüngstes Gericht für den neueren Katholicismus des Concils von Trient eine neue christliche Mythologie geliefert, deren Gestalten, wo sie erschienen, rings um sich her die Gestalten der früheren Kunst zu Boden rissen, um die Stellen mit Inhabern aus ihrer eigenen gigantischen Generation zu besetzen. Es ist nach dem Jüngsten Gerichte Michelangelo's keines zur Entstehung gekommen, das nicht auf das seinige zurückzuführen wäre. Vor allen sind die Darstellungen zu nennen, durch welche Rubens im Norden Europa's das Jüngste Gericht in der neuen Gestalt einheimisch machte.

Aber nicht bloß als Kunstwerk hatte Michelangelo's Jüngstes Gericht eine vernichtende Macht ausgeübt, sondern seine Wirkung erstreckte sich viel weiter.

Wenn von der Auflösung die Rede ist, welcher die äußeren Formen des Christenthums — Alles, was in festen Formeln der Sprache, in hergebrachten bildlichen Anschauungen, sowie

im Aufbau der regierenden priesterlichen Gewalten bisher unzerstörbar erschien — heute anheimfallen, so werden als diejenigen Mittel, welche am verderblichsten waren, die philosophisch-historische Kritik und die Naturwissenschaften genannt. Die erste habe den Respekt vor dem Buchstaben der heiligen Schriften, die zweite habe den Glauben an ihren Inhalt angegriffen. Dagegen schien in der modernen bildenden Kunst eher ein dem hierarchischen System dienendes Element gegeben zu sein. Ueberall in den Kirchen gelten Gemälde und Statuen als Frömmigkeit weckender Schmuck und es tritt das ersichtliche Bestreben der sogenannt kirchlich Gesinnten hervor, die Kunst im Dienste der Kirche anzuwenden. Dem entgegen behaupte ich, der kirchlichen Kunst Raphael's, Michelangelo's und ihres Jahrhunderts müsse vielmehr eine bedeutende Förderung gerade dieses Geistes der zersetzenden Kritik beigemessen werden, von dem die Macht der Kirche heute erschüttert wird.

Verfolgen wir was geschah.

Die bildende Kunst hatte bis, durchschnittlich gesprochen, zum Jahre 1500 in Italien keinen höheren Rang als den eines edlen Handwerkes. Wo die Kunst zu kirchlichem Schmucke verwandt wurde, waren ihre, die himmlischen Dinge darstellenden Werke nur andeutender Natur. Ihre Illustrationen des Lebens der Maria, der Apostel, der Heiligen machten weder den Anspruch, die Ereignisse wahrhaftig zn reproduciren, wie sie etwa vorgefallen und von einem zufällig anwesenden Künstler rasch skizzirt, getreu aufbewahrt sein konnten, noch wollten sie als Kunstwerke an sich oder gar als Offenbarungen der Individualität eines bestimmten berühmten Meisters besonders geehrt sein. Man betete in den guten alten Zeiten vor diesem oder jenem Madonnenbilde: der Maler als Hervorbringer des mehr oder weniger gelungenen Werkes that nichts zur Sache und erhöhte oder verminderte die Andacht nicht. Und so, die älteren Darstellungen des Jüngsten Ge-

richtes mit ihrem märchenhaften Teufel, in dessen Rachen Alles hineinmuß, sprachen direct zum Gemüthe und es war gleichgültig, ob sie mit größerem oder geringerem Geschicke ausgeführt waren. So angewandt konnte die Kunst im Dienste der Kirche förderlich wirken.

Nun aber bemächtigten die großen Meister sich der heiligen Ereignisse und Persönlichkeiten, und von jetzt an war jedes kirchliche Gemälde, mochte der dargestellte Gegenstand noch so heilig und unberührbar scheinen, einer die darauf verwandte Kunst betreffenden Kritik ausgesetzt, deren Folge sein mußte, daß das ganze Werk in jeder Linie, jedem Farbenpunkte als die Schöpfung eines irdischen Künstlers untersucht, erkannt und beurtheilt wurde, wobei die Frage der höheren geistigen und geistlichen Würde der dargestellten Scene oder Persönlichkeit mehr und mehr in den Hintergrund trat und endlich fast verloren ging. Eine Maria, mit der man Künstler und Publikum überraschen wollte, bei der in Farbe, Beleuchtung und Arrangement die raffinirtesten Mittel der Technik in Anwendung kamen, mußte andere als bloß ruhig anbetende Gedanken erwecken. Das Jüngste Gericht der Sistina war nun nicht bloß eine Abbildung des furchtbaren, am Ende aller Zukunft mit Furcht und Zittern zu erwartenden Ereignisses, sondern das bewundrungswürdige Werk des großen Michelangelo, über das, nachdem es vollendet worden war, lobende und tadelnde Kritik in einer Weise laut zu werden begann, daß der eigentliche Sinn der dargestellten Scene kaum mehr zur Sprache kam. Statt davon ergriffen zu werden, secirte man daran herum, die Maler saßen davor und copirten, man studirte die Verkürzungen, betrachtete beim Kampfe der Verdammten die Teufel mit derselben Bewunderung mit der man ihre Opfer ansah, man stritt über das Maaß der Nacktheit, das hier oder dort erlaubt sei, man malte Gewänder über die bedenklichsten Stellen, man machte dies sogar zum Gegen-

stand von Witzen: das Gemälde, das das größte und erschütterndste Ereigniß darstellte das die Menschheit denken kann, hatte seine stoffliche Wirkung bald ganz verloren und zu gleicher Zeit den übrigen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes ihre Würde genommen. Die noch aus alten Zeiten vorhandenen machten nun den Eindruck von lächerlichen Phantasiewerken, gut für Bauern und Kinder; die später zur Entstehung kommenden hatten dagegen nur den einzigen Zweck, große Massen nackter Figuren in genialer Weise künstlerisch durcheinander wirbelnd, entweder in die Hölle zu stürzen oder schwebend sich aufwärts in die Gewölke drängen zu zu lassen. Kein Mensch wird vor Rubens' Jüngstem Gerichte auch nur die Anwandlung einer religiösen Empfindung hegen. Colossale Fleischmassen in männlicher und weiblicher Gestalt wirft Rubens in den Höllenkrater hinein, in Exemplaren, als sei die ganze Menschheit für den Zweck dieser schließlichen Verbrennung vier Wochen vorher mit Milch und Semmel gemästet, dann gewaschen und sanft gebürstet und schließlich untadelig splinternackt den immer eleganten Teufeln und sonstigen Unholden zum Einstampfen übergeben worden.

Wer mochte bei dergleichen an den Dies irae denken? Und wiederum, wer, wenn er an diesen Tag dachte, vermochte es ohne daß ihm dergleichen nun vor Augen stand? Die Werke der bildenden Kunst hatten dem Gedanken alle Furchtbarkeit, die allzugroße Natürlichkeit ihm alle Wahrscheinlichkeit genommen. Und nicht allein beim jüngsten Gericht trat das ein. Der gleiche Proceß des Herabziehens sämmtlicher heiliger Ereignisse zu bloßen Gelegenheiten für Maler höchsten Ranges, ihre Kunst zu erproben, hatte die Ereignisse und Personen selber zur Nebensache gemacht. Und wenn ein Gemälde, eines des Murillo etwa, zur Frömmigkeit entflammte, so war es nun nur Murillo gewesen der das durch seine individuelle Kunst bewirkte, und nicht der durch seine eigne Macht religiös wirkende

Gegenstand. Und so bei Cornelius: wenn König Ludwig ein Jüngstes Gericht in eine neue Kirche verlangte, so war dieser Stoff nur gewählt, und war diese Kirche sogar nur gebaut worden, damit der erste Maler Deutschlands Gelegenheit fände, an dem denkbar großartigsten Sujet sich zu erproben, an einem Kunstwerke, das geeignet schien, die Tiefen seines Talentes auszuschöpfen und ihn als Rival des größten italiänischen Meisters zu zeigen.

Die auf dem Concil von Trient vereinbarte neue Gestalt des Katholicismus unterschied sich von der bis dahin gültigen besonders darin, daß die frühere Form (die sich im 13. Jahrhundert im Gegensatze gegen die Constitution der Kirche unter der Herrschaft der heidnischen Hohenstaufen gebildet hatte) ein Christenthum der Städte, der Bürger, des „gemeinen Mannes" gewesen war. Der in aristokratischen Sinne reconstruirte Katholicismus des Trientiner Concils dagegen ging an eine höhere Adresse. Nun war es wieder ein Christenthum der Höfe, des Adels, des höheren Beamtenthums, das gebraucht wurde,*) und dieses bedurfte anderer äußerer Mittel für deu öffentlichen Gottesdienst als die früheren bescheidenen bürgerlichen Kirchen enthielten. Schon auf Rubens' Jüngstem Gericht hat das gemeine Volk weder an Seligkeit noch an Verdammniß Antheil. Das ist lauter hoher Adel, der hier erlöst oder verdammt wird. Das grobe gemalte Schreckmittel des Teufels, dem die Sünderschaar zu einem einzigen Bissen in den Rachen geschoben wird, hatte keinen Zweck mehr. Ueberhaupt, das „Jüngste Gericht" lag nun viel zu sehr in unendlicher Ferne: man wandte zur Erschütterung der Seelen jetzt feinere, mehr beichtväterische, in der Stille wirkende Mittel an und die Darstellung des großen Ereignisses wurde von den Künstlern nicht mehr gefordert. Im Laufe des 18. Jahrhunderts ist kaum anders

*) Das heute abermals, um die Massen in die Hand zu bekommen, in demokratischem Sinne umgestaltet wird.

als hier und da in der Stille eines gemalt worden, und nachdem die französische Revolution der gesammten europäischen kirchlichen Kunst nach bisheriger, auf Tradition beruhender, Uebung völligen Untergang bereitet hatte, war zu der Zeit, wo Cornelius den Auftrag des Königs empfing, gewiß länger als funfzig Jahre nirgends mehr daran gedacht worden, für die letzte Aburtheilung der Sterblichen eine künstlerische Form zu finden.

Sehen wir die Dinge von dieser Seite an, so muß eingestanden werden, daß Cornelius, indem er zum ersten Male wieder ein Jüngstes Gericht malte, das fast Unmögliche geleistet hat. Aber betrachten wir sein Werk ohne diese historische Einleitung, abgesehen von dem was den Maler fördern oder hindern mußte, so bleibt die Aufgabe an sich eine Unmöglichkeit, ein Irrthum, und ihre Erfüllung ein mißglückter Versuch. Wer heute die Erde durchgraben wollte, könnte dabei die kostbarsten Mineralien oder Quellen finden: durch aber käme er nicht. Und so bleibt bei Cornelius nichts übrig als das zu bewundern, was er trotz seiner Aufgabe hier geleistet hat, das aber ganz zu vergessen, was er leisten sollte, vielleicht nicht einmal wollte. Denn ich möchte zweifeln, ob er geglaubt hat, irgend Jemand könne vor diesem seinem Gemälde an das wirkliche Jüngste Gericht vorahnend erinnert werden: als sei es möglich, daß die zukünftigen Dinge in dieser Gestalt sich vollzögen. Und doch ebenso bedenklich scheint Förster's Annahme, die Composition sei nur symbolisch als eine Darstellung desjenigen Jüngsten Gerichtes gefaßt worden, das sich unaufhörlich im Herzen jedes Menschen jeder seiner Handlungen gegenüber vollziehe.

Cornelius' Sehnsucht, ein Jüngstes Gericht zu malen, war bei ihm als jungen Manne, befangen von den Eindrücken der Klosterbrüder von San Isidoro, natürlich gewesen. In jugendlicher Begeisterung glaubte er an die Wiederkunft der Deutschen

Herrlichkeit und hielt die Wiederaufnahme der alten Formen für eine der Hauptsachen. Die „altdeutsche Tracht" erstreckte sich nicht bloß auf den äußeren Menschen. Das bunte, sonnige, glaubensfreudige Mittelalter mit Kaiser und Kirche an der Spitze (das niemals dagewesen ist), sollte wieder aufblühen. Wollten die jungen Maler damals die Rathhäuser und Kirchen der Städte von neuen Freskogemälden, im Dienste des Heiligen, erglänzen lassen, so gehörte auch das Jüngste Gericht wieder dahin. Aber von den Tagen der Freiheitskriege, wo so gedacht wurde, bis zum Jahre 1830 war viel Zeit verflossen. Diese Träume waren längst für Jedermann völlig verblasst. Die katholisirende Partei der Romantiker war in Deutschland entlarvt und zurückgetreten und Cornelius selbst hatte sich von Fiesole zu Raphael und der Antike, von der Bibel und Dante zu Homer und den Tragikern gewandt. All das sollte vergessen sein! Zurück sollte er in die Stimmung und Begeisterung verrauschter Jugendgefühle sich wieder versenken. Auf den prächtigen Renaissancepalast, zu dem seine Kunst sich umgewandelt hatte, sollte nun doch ein colossaler gothischer oder romanischer Kirchthurm als letzter Abschluß kommen. Möglich war das immerhin wenn es befohlen wurde; künstlerische Vollendung aber konnte dieser Composition nicht ancommandirt werden. Cornelius vermochte nicht ein Werk zu schaffen, das Niemand wünschte, Niemand als Kirchenbild gebrauchte und Niemand als Kunstwerk erfreulich fand. Ein Gastmahl der heidnischen Götter, wo Jupiter neben Venus auf den Wolken sitzt, Apollo singt und die Grazien tanzen, kann mit Vergnügen betrachtet werden ohne daß man dazu antik heidnischen Glauben zu bekennen brauchte. Ein Jüngstes Gericht aber, das keinen überzeugenden Schrecken einflößt oder das nicht, wie bei Michelangelo, gleichsam eine Schule nackter Körperstellungen und Verherrlichung höchster individueller Anschauungen ist, wird in keiner Weise Eindruck machen. Was das

Individuelle anlangt, so enthält Cornelius', dem Umfange nach, ungeheures Werk eine kleine Anzahl ergreifender Scenen, im Ganzen aber so wenig, daß sie verschwinden, während das Reich des Teufels und der Verdammten einen maskeradehaften Eindruck macht. Diese Teufel sind mürrische Mißgestalten, Kerls, die man im Käfig auf Jahrmärkten herumführen könnte, idealisirte Gorilla's. Am hinderlichsten aber war Cornelius bei dem gesammten Werke die Nothwendigkeit, sich in einer wichtigen Beziehung den Anschauungen der wiederaufkommenden kirchlichen Kunst zu fügen: in Bezug auf das Nackte!

Denn Cornelius als Maler dieses Jüngsten Gerichtes war jetzt nicht einmal sein eigner Gesetzgeber. Weder was die Aufgabe an sich anlangte, noch was die Ausführung betraf, war er frei und konnte wie er etwa gewollt hätte. Funfzehn Jahre früher hatte er in der Reihen derer gestanden, die eine kirchliche Kunst aus dem Nichts neu hervorrufen wollten. Während er für seine Person dann aber mit den griechischen Göttern und Helden geschwelgt hatte, war von seinen ehemaligen Genossen und alten Freunden das Werk weitergeführt nnd vollbracht worden. Sie hatten die neue christliche Kunst geschaffen und zwar ohne Cornelius! Als Extract aller italiänischen und germanischen kirchlichen Gemälde, von Giotto bis zu Raphael und Dürer, wurde durch Overbeck und dessen Freunde die neue Form für kirchliche Gestalten festgestellt und in immer größerem Umfange längst angewandt. Mit merkwürdigem Geschicke hatte man an die Auffassung der früheren Jahrhunderte wieder angeknüpft. Hierbei waren, um nur dies zu nennen, bei den Engeln und ihren Verwandten die colossalen spitzen Flügel abermals aufgekommen, an deren Schwungfedern man sich die Augen auszustechen fürchten müßte, sowie die faltenreichen Gewänder, welche höchstens Kopf, Hände und Füße frei lassen.

Ich weiß nicht, in welcher Gestalt Cornelius sich das

Jüngste Gericht 1817 dachte, als er mit Niebuhr darüber sprach: 1830 aber hätte er es denken können wie er wollte: Formen, aus denen kein Heraustreten möglich war, hatten sich fest gebildet und drängten sich ihm auf. Alle die Vortheile, welche Michelangelo und sein Jahrhundert für diese Darstellung gewonnen hatten, mußten aufgegeben und eine Masse von Falten und Costümwerk jeder Art auf die Composition gebracht werden, ohne welche die überirdischen Ereignisse in einer Kirche nun einmal nicht dargestellt werden konnten. Diese Falten und Flügel müssen Cornelius in der Stille in Verzweiflung gebracht haben. Durch sie wurde trotz der colossalen Fläche, die größer als die Wand ist welche Michelangelo in der Sistina zu Gebote stand, der Raum enge und es konnten nur eine beschränkte Anzahl von Figuren darauf Platz finden. Michelangelo wußte mit seinem Gedränge nackter Gestalten die unbegrenzte Anzahl des gesammten Menschengeschlechtes zu symbolisiren. Man meint aus unendlichen Fernen die Völkerzüge unablässig von allen Seiten herbeiströmen zu sehn, um hier ihr Urtheil zu empfangen: bei Cornelius sind es einige Dutzend Gestalten, die durcheinander fliegen, und statt daß die Composition sich in die Tiefe verlöre, wie bei Michelangelo, strebt Alles nach vorn, als gölte es, nur die vordere Fläche der Wand mit Figuren zu bedecken.

Heute ist die Ludwigskirche meist verschlossen. Touristen sehen sich das Werk an, welches obendrein, einige Stunden des Tages ausgenommen, so dunkel erscheint, daß man es kaum übersieht. Die übrigen umfangreichen Gemälde, welche Cornelius' Schüler in dieser Kirche ausführten, sind noch unsichtbarer und erregen noch weniger Interesse. Auch die für diese Arbeiten gezeichneten colossalen Cartons sind nach Berlin gekommen, werden aber im Nationalmuseum kaum zur Ausstellung kommen, da sie voraussichtlich zu viel Raum in Anspruch nähmen.

X.

Bei der Beurtheilung der gesammten Malereien in der Ludwigskirche muß stets davon ausgegangen werden, daß wir hier nicht Arbeiten vor uns haben, welche Cornelius in seinem Geiste Jahre lang gebildet hatte, sondern daß er sich in die ihm plötzlich gestellte Aufgabe zu finden hatte, deren größter Theil der drängenden Zeit wegen Schülern übergeben werden mußte. Der König war ungeduldig. Die Dinge sollten so rasch als möglich vollendet dastehn.

War König Ludwig deshalb mit dem Werke nicht zufrieden, so hätte er sich erinnern müssen, daß nur seine Befehle befolgt worden seien. Hiervon aber war hinterher, als der Erfolg zeigte, daß eine unmögliche Aufgabe gestellt worden war, die Rede nicht. Der König hatte gehofft, ein Jüngstes Gericht zu besitzen, durch welches Michelangelo's Arbeit übertroffen würde; statt dessen war ein Werk theuer von ihm bezahlt worden, das, als eine gleichgültige Leistung, weder auf ihn selbst, noch auf das Publikum Eindruck machte. Es ist von Förster Bericht gegeben über die Art, wie dem Meister gedankt und gelohnt wurde. Förster's Buch ist hierfür mit reichhaltigen Mittheilungen versehen. Des Königs und auch Cornelius' Charakter kam diesmal zu vollkommener Entfaltung.

Daß die gegenseitige Verehrung der beiden, jedes in seiner Stellung mächtigen Charaktere nicht auf immer von Bestand sein könne, war vorauszusehen. Der Proceß erscheint sich durchaus normal zu entwickeln. König Ludwig's und Cornelius' Seelenbund dauerte so lange als Cornelius durch immer neue Erfolge dem Könige imponirte, und als der König durch gelegentliches Nachgeben Cornelius im Glauben zu halten wußte, es sei am letzten Tage immer noch wie in der ersten Zeit. Förster möchte nun den Lauf der Dinge so darstellen, als sei der König an dem Schuld gewesen, was kommen mußte. Wir vermögen natürlich nur auf das hin zu entscheiden, was vor-

liegt: diese Actenstücke aber scheinen ein Endurtheil zu bedingen, das anders zu fassen ist.

Cornelius war bei seiner anfänglichen Berufung aus Rom nach München in einen Kreis von Künstlern eingetreten, die sich ihm beugten weil ihm der goldne Schlüssel zum Herzen des Königs zu deutlich allein in die Hand gegeben war. So natürlich aber wie Cornelius selbst es ansah, schien diesen älteren, nun in die zweite Ordnung gedrängten Künstlern das neue Verhältniß nicht. Sie wollten ihr früheres Theil wenigstens nicht verlieren. Das kann Niemandem verübelt werden. Cornelius aber, im unbefangenen Glauben an seine Mission als Großmeister der heiligen Freskomalerei, betrachtete Alles, was in Sachen der Kunst geschehen sollte, so durchaus als sein ihm durch König Ludwig von der Vorsehung überwiesenes Departement, daß er Rücksichten vernachlässigte, die zu beobachten gewesen wären. Nehmen wir das erste große Exempel dieser Art, das Förster in allen Details und Schriftstücken mittheilt: die Malerei in den Loggien der Neuen Pinakothek.

Dieser Bau war ein Werk Klenze's. Klenze hatte in München längst eine feste Stellung ehe man dort an Cornelius dachte. Er war der Erbauer der Glyptothek. Er hatte die Maaße der Zimmer nach Rom zu senden gehabt, als Cornelius zuerst vom Kronprinzen dort den Auftrag empfing, an deren Ausmalung zu denken. Architekten sehen sich bei Gebäuden, mag später an die Wände kommen was da will, als die eigentlichen Schöpfer und als die commandirenden Generäle an. Ohne Zweifel hatten die Freskomalereien in der Glyptothek Cornelius im höchsten Sinne nun zum Erbauer dieses Palastes für die Statuen des Königs gemacht. Cornelius' Name wurde zuerst genannt. Klenze stand zurück, als derjenige der die Wände nur zu mauern gehabt, auf denen Cornelius malte.

Wir wissen nicht, ob Klenze das seiner Zeit übel empfunden und, wenn es der Fall war, seine Empfindlichkeit sichtbar

hatte werden lassen; es sollte mich aber nicht wundern, wenn er es gethan. Jetzt jedoch ereignet sich etwas ganz Anderes.

Die Neue Pinakothek war fertig. Der König läßt sich von Klenze einen Plan für die innere Ausschmückung des Gebäudes vorlegen. Ich weiß nicht, ob das nun Folgende von Seiten des Königs still eingefädelt war, weil er sich bei einem Wunsche, den er hegte, Klenze gegenüber persönlich aus der Schlinge zu ziehen hoffte: er übergiebt Klenze's Vorschläge Cornelius zur Begutachtung. Dieser, mit der Aufforderung seines Monarchen in der Hand, erblickt begeistert in der sich darbietenden Reihe leerer Wände eines öffentliches Gebäudes nichts als den ihm und seinen Schülern von Gott und Rechtswegen gebührenden Malergrund und faßt in diesem Sinne einen Bericht ab, worin Klenze's Vorschläge auf rücksichtslose Weise, nicht nur was die Sache, sondern auch was den Kostenpunkt anlangt, getadelt und verworfen werden, während er zugleich Anschläge für von seinen Schülern auszuführende Malereien macht.

Hat Klenze diesen Bericht gesehen, so mag sein Charakter nun so schlecht wie Förster will oder er mag ein Engel von Sanftmuth gewesen sein: dieses Verfahren mußte Gift und Galle in ihm erregen. Nicht nur, daß er abermals den Ruhm seiner Schöpfung bestenfalls mit Cornelius theilen sollte, war beinahe seine Integrität angegriffen. Cornelius hat die Ausdrücke unvorsichtig gewählt. Und was erreicht Klenze, dem Förster jetzt den Vorwurf des Intriguirens gegen Cornelius macht, beim Könige gegen Cornelius? Daß man diesem den Auftrag nicht direct gab, sondern daß man sich mit ihm dahin vereinigt, er solle die Entwürfe für die in der Pinakothek zu malende Geschichte der Modernen Malerei zeichnen, während Professor Zimmermann die Gemälde ausführte, aber nicht unter Cornelius' Leitung, sondern als selbständiger Meister unter Klenze's Superintendenz. Dies Arrangement nahm Cornelius und

seine Schule für eine blutige Beleidigung. Cornelius war kaum vom Könige zu bewegen, darauf einzugehen. Er sah eine Hintansetzung seiner Person, seiner Schüler, seiner Kunst darin. Allerdings, er und Klenze hätten sich vielleicht nur über den König beklagen dürfen, der wahrscheinlich beide in diese Stellung gegeneinander gebracht. Allein warum sollte Klenze allein nachgeben? Wenn Förster ihn nur auf das hin, was gedruckt in seinem Buche zu lesen steht, als einen Mann hinstellen will, welcher Cornelius' Stellung zu untergraben beabsichtigte, so liegt kein Grund dafür vor. Was Klenze erreichte und was Förster als die Frucht finsterer Intriguen darstellt, war das Geringste was ihm zugestanden werden mußte, da Cornelius, selbst wenn der König ihn verleitete, die Kritik der Klenze'schen Vorschläge zu verfassen, immer Schonung genug für den Mann hätte hegen sollen, der hier der am meisten beleidigte Theil war.

Cornelius, als altes geschultes Parteioberhaupt aus römischen Zeiten her, wußte daß es darauf ankäme, über zahlreiche Kräfte zu gebieten und die entscheidenden Stellungen durch Freunde zu besetzen. Er sorgte dafür, daß Klenze in seinem Fache einen Concurrenten bekäme und brachte Gärtner in eine einflußreiche Position. Gärtner war deshalb der Bau der Ludwigskirche übertragen worden. Und von dieser, seiner eignen Creatur mußte Cornelius nun schließlich jetzt das Härteste erleben. Denn Gärtner wurde vom Könige dazu ausgesucht, Cornelius den entscheidenden Schlag zu versetzen, als diesem, nach Beendigung des Jüngsten Gerichtes, klar gemacht werden sollte, es sei Zeit für ihn, München den Rücken zu kehren.

Mit ungeheurer Erwartung war der Vollendung des Gemäldes entgegengesehen worden. Wenn ein König 80,000 Gulden für dergleichen ausgegeben hat, so muß der Erfolg nicht nur dem Lande, sondern auch dem eignen Gefühle gegenüber der entsprechende sein. Große Meister, die mitten in schöpfe-

rischer Thätigkeit stehen, spielen immer va banque: der letzte Einsatz entscheidet über das Schicksal alles vorher Gewonnenen. Die Malerei der Ludwigskirche war etwas die Erwartungen ganz anders als früher Erregendes. Diesmal sollte an das Verständniß aller Welt, gebildet und ungebildet, Gelehrte und Ungelehrte, arm und reich appellirt werden. Ein Jüngstes Gericht war ein Thema, das jeden Münchner anging. König und Publikum im weitesten Umkreise erwarteten eine Leistung, welche Alles überragte was von modernen Meistern überhaupt geschaffen worden sei. Man hatte das Bedürfniß, bei Cornelius' Ruhm noch das letzte Tüpfelchen aufs i zu setzen. Es fehlte doch immer noch etwas: der rechte Umfang an Popularität. Die Glyptotheksäle waren mehr für die Gebildeten; das gesammte Deutsche Volk sollte ein Werk empfangen, das auf Jedermann den tiefsten Eindruck zu machen nicht verfehlen könne. Aber der letzte, geheimste und handgreiflichste Grund der Spannung für den König wie für Cornelius: sie sahen sich bereits zu lange aus nächster Nähe, als daß beide nicht die Nothwendigkeit empfunden hätten, es müsse auf das etwas abgetrocknete Erdreich der idealen Insel, auf der sie zusammen unter Palmen wandelten, ein gründlicher Platzregen herabströmen, der die Vegetation wieder in frischen Schuß brächte und die Luft reinigte, oder aber, schärfer gesagt: es müsse endlich zum Austrage kommen, wer der Herr und wer der Diener sei. Schoß Cornelius jetzt abermals den Vogel ab, so hatte er von nun an unbeschränktes Anrecht, mit seinen weiteren Plänen dem Könige am nächsten zu stehen, und die Architekten konnten sich darauf gefaßt machen, in infinitum Mauern zu errichten, damit Cornelius seinen Namen darauf schriebe. Ging dagegen die Sache nicht nach Wunsch und Erwartung, so standen so und soviel energische Leute bereits in Positur da, mit Brecheisen in den Fäusten, um den Riß zwischen dem Könige und Cornelius, dessen leise Bruch-

linie sich bereits verfolgen ließ wenn auch die Theile noch fest aneinander schlossen, sofort zu einem Abgrunde zu erweitern, den nichts weder ausfüllen noch überbrücken könnte. Und diese Fäuste fanden jetzt zu thun.

Schon während der Ausführung der Malerei in der Ludwigskirche herrschte dort nicht das fröhliche Treiben auf den Gerüsten, erzählt Förster, das meist in den Sälen der Glyptothek gewaltet. Dort habe die anders geartete Aufgabe einen andern Geist mit sich gebracht. Auch wirkte wohl, setzen wir hinzu, daß alle Mitwirkenden jetzt zehn Jahre älter waren. Im Stillen aber that sicherlich am meisten das Gefühl, einen verlorenen Feldzug begonnen zu haben. Ein übermäßig großer, beinahe düsterer Raum; die Dunkelheit gesteigert durch eingebaute Gerüste; der Befehl des Königs; zu eilen mit der Arbeit; der unerfreuliche Gegenstand: die wie eine städtische Folterkammer des 15. Jahrhunderts wirkende Hölle, während das enge und unbehagliche Paradies drüben, in dessen Mitte König Ludwig selber, man möchte sagen, hineingesteckt worden ist, nichts Heiteres, Sonniges, Anlockendes zur Schau trägt; die gepanzerten Erzengel, die den Raum beengen; die thronenden Erzväter in den langen historischen Bärten und mit den eisern ernsten, kahlen Schädeln, Inquisitorenartig dasitzend in tausendmal gesehenem Faltenwurfe; all das in harten Farben Jahr aus Jahr ein colossal auf die Wand zu malen —: eine solche Arbeit mußte herabstimmen. Und zu gleicher Zeit wuchs unter Klenze's Leitung bei Regensburg die mächtige Walhalla empor, für deren Schmuck alle Bildhauer Deutschlands glänzende Aufträge empfingen.

Noch hatte der König die Malerei der Ludwigskirche nicht gesehen, als, vielleicht durch die Aengstlichkeit der ausführenden Maler selbst hervorgerufen, bedenkliche Gerüchte in München auftauchten. Das Weitere kann in wenigen Worten erzählt werden. Der Moment kam, wo König Lud-

wig zuerst in seine Kirche geführt werden sollte. Schon die Vorbereitungen für diesen Besuch waren eine Beleidigung für Cornelius. Ein bitterer Brief ist abgedruckt, in dem er sich über Gärtner beklagt, der das halbe Gemälde mit Gerüsten verbaut habe, so daß der untere Theil im Schatten liege: diese müßten durchaus fort ehe der König davortrete. Keine Antwort und die Gerüste bleiben. Eines Tages begegnet Förster seinem Meister in der Ludwigsstraße, der in furchtbarer Aufregung ihm mittheilt, soeben seien der König und Gärtner in die Kirche eingetreten. Er selbst, der es gesehen, habe hinterher wollen und es sei ihm vom Thürsteher der Eintritt verweigert worden, mit Wiederholung des vom Könige, sowie von Gärtner empfangenen ausdrücklichen Befehles, Niemanden, auch Cornelius selbst nicht, den Eintritt zu gestatten.

Man erinnert sich unwillkürlich, wie Michelangelo vom Thürsteher des Pabstes aus dem Vaticane gewiesen wurde. Der Unterschiede aber sind viele. Michelangelo war damals ein junger Mensch, der Pabst ein rücksichtsloser alter Herr, und der Pabst allein hatte den Befehl gegeben. Cornelius dagegen war damals ein Mann zwischen Funfzig und Sechzig, der Director der Akademie, der im Angesichte Europa's geadelte, decorirte, mit allen denkbaren Beweisen bewundernder Freundschaft überschüttete Ritter Peter von Cornelius, der Schöpfer eines von ihm mit langjähriger Anspannung der Kräfte vollendeten Werkes, vor das er mit dem königlichen Besteller endlich selbst treten wollte. Und nicht der König allein, sondern neben ihm der Oberhofbaurath Gärtner hatte dem Thürhüter den Befehl ausgesprochen, Cornelius den Eintritt in die Kirche zu verwehren, in der er wenigstens so gut wie Gärtner selber noch der Herr war und zu befehlen gehabt hätte.

Cornelius hat, was er in München an Ehre und anderem Gewinn einheimste, theuer bezahlen müssen. Wäre König Ludwig ein Mann gewesen, auf den sich Shakespeare's Worte „jeder

Zoll ein König," wahrhaft anwenden ließen, so hätte ihm einfach menschliches Gefühl jetzt sagen müssen, daß zum ersten Male der Moment gekommen war, wo er Cornelius zeigen konnte, wie hoch er ihn in Wahrheit stelle. An Versen und Prosa hatte es nicht gefehlt, worin er seine Verehrung ausgesprochen, und Cornelius war nicht zu verdenken, wenn er das sich Jahrelang gleich bleibende Klima endlich für constant hielt. Vielleicht auch hätte Ludwig anders gehandelt, wäre zu dem Aerger über den verunglückten Erfolg nicht das Gefühl hinzugetreten: Cornelius' Talent sei erschöpft und die Gelegenheit da, ihn loszureden.

Cornelius wußte, daß in München keine Arbeiten mehr zu erwarten waren, an denen sich sein Ruhm neu erkräftigte, Er nahm danach seine Maaßregeln. In Preußen hatte Friedrich Wilhelm IV. eben den Thron bestiegen. Es war Zeit, sich daran zu erinnern, daß man selber ein Preuße sei und daß nun dennoch in Berlin vielleicht Platz für einen „königlich preußischen Raphael" sich finden dürfte.

XI.

Es ist bekannt, mit welcher Ueberschwänglichkeit in den Anfangszeiten Friedrich Wilhelm des Vierten bei uns gesprochen uud geschrieben wurde. Der Briefwechsel, der sich jetzt mit Cornelius und über Cornelius entspann, dessen Berufung nach Berlin bald eine beschlossene Sache war, hat trotz der übertriebenen Hoffnungen, die gehegt wurden, und trotzdem daß wir heute nur zu gut wissen, wie traurig Alles verlaufen ist, ein Element, welches gegenüber den Münchner Correspondenzproben wohlthut. König Ludwig konnte in seinen Briefen, Cabinetsordren oder Gedichten einen Mann, den er für den größten Künstler hielt, mit den höchsten Schmeichelnamen belegen, oder er konnte ihn, nachdem die Laune gewechselt, mit Füßen treten: er war der Herr. In Preußen hatte ein Mann,

der etwas war, eine andere Stellung. In den auf Cornelius bezüglichen Schriftstücken macht sich eine gewisse objective, staatsmännische Haltung geltend. Der Brief, in welchem Cornelius durch Bunsen sich anbietet, der, in welchen Bunsen dies Schreiben dem Könige zusendet, und der Brief Alexander v. Humboldt's, durch den der König Cornelius auffordert, seine Bedingungen zu nennen, werden immer als für alle Theile ehrenvolle Actenstücke dastehen.

Es ist schön und groß gedacht, daß Cornelius gleich in seinem ersten Briefe an Genelli erinnerte, welcher damals in München verkümmerte und für den dort nichts zu hoffen war. Bunsen's Brief faßt das damalige europäische Urtheil über Cornelius zusammen. Man betrachtete seine Werke mit Ehrfurcht. Niebuhr's Prophezeiungen waren nun doch wahr geworden. Goethe's und seiner Privatabneigungen erinnerte man sich kaum mehr. Cornelius selber nahm in Deutschland eine Stellung etwa ein, seiner geistigen Wucht nach, wie sie Goethe innegehabt. Der Streit zwischen den Nazarenern und Hellenikern war zu Boden gefallen: beide standen als gemeinsame Vertreter der idealen Kunst jetzt den emporkommenden Realisten gegenüber, denen weder an griechischen noch an christlichen Idealgestalten gelegen war, denen die Darstellung des „Historischen" in voller, nachweisbarer, ächter Wirklichkeit als Höchstes vor Augen stand. A. v. Humboldt's Brief an ihn zeigt, wie hoch Cornelius in Berlin taxirt wurde. Viele Berühmtheiten waren dorthin berufen worden: keiner von diesen Männern erschien in solchem Ruhmesglanze wie Cornelius. Keinem war, wie ihm, eine Deputation des Berliner Magistrates entgegengegangen, um auszusprechen, daß man Heil und Segen für die Kunst und für das Vaterland von seiner Anwesenheit erwarte. Das von König Ludwig verschmähte Christliche Epos war der Inhalt der ersten Bestellung des neuen königlichen Herrn. Die Wände eines

Camposanto für die Königliche Familie sollten diese Compositionen tragen. Geld und guter Wille in überströmender Fülle standen für die Unternehmung zu Gebote. Zwar soll König Ludwig damals gesagt haben, im Hinblick auch auf Schelling, er müsse Friedrich Wilhelm sehr dankbar sein, daß er ihm seine unbrauchbaren Leute abnehme. Aber Berlin blieb Berlin und München doch nur München. Wiederum schien München jetzt für Cornelius nur eine vorbereitende Stufe gewesen zu sein, auf der sein höherstrebender Fuß nicht länger zu verweilen brauchte als seinetwegen nöthig gewesen war. Rom, Düsseldorf, München, Berlin: der Abschluß trug die höchsten Verheißungen in sich.

Da Alles jetzt von Friedrich Wilhelm dem Vierten abhängt, muß vom Könige nun die Rede sein.

Der König trat seine Regierung unter Vortheilen an, die außerordentliche genannt werden können. Kaum hat jemals einen beginnenden Fürsten eine so große Anzahl bedeutender Talente umgeben als ihn. Wie Cornelius sich an Friedrich Wilhelm IV. wandte, so schien für jeden ausgezeichneten Mann in Deutschland der Weg nach Berlin sich aufzuthun. Der Zufall wollte, daß bei des Königs Thronbesteigung die Inhaber der höchsten Staatsämter meist so alt waren, daß ein Ersatz durch frische Kräfte ohnehin nöthig gewesen wäre. Diese Kräfte standen dem Könige in Gestalt eines weiten, ihm freundschaftlich verbundenen Kreises geistreicher Leute zu Gebote. Alle erfüllt von der gleichen schwärmerischen Erwartung eigner außerordentlicher Leistungen in außerordentlichen Zeiten, denen man entgegensah ohne sie zu fürchten. Auf eine Epoche der Sparsamkeit und Aengstlichkeit schien ein Zeitalter der Fülle und Kühnheit zu folgen. Ueberall wurde vom Besten verlangt und es war leicht erreichbar. Zwar gab es schon damals Leute, welche weiter sahen und die Consequenzen bedachten, aber kein trüber Ton der Befürchtung klang vernehmbar

in diese glücklichen Anfänge hinein. Im Jahre 1842, als die Wiederaufnahme des Dombaues in Köln feierlich eingeweiht wurde, hielt der König eine Rede. „Montags," schreibt Boisserèe an seine Frau, „blieb kein Auge trocken, die alten Generale, die neben uns standen, der Erzherzog Johann, selbst Humboldt und auf seine Weise Metternich waren tief ergriffen und drückten sich die Hände. Humboldt sagte mir, Metternich habe über die Rede des Königs bemerkt: Il-y-a là un enivrement mutuel, qui est peut-être plus dangereux pour celui qui le produit que pour les autres." Allein Boisserèe selbst scheint die herbe Kritik dieses Ausspruches gar nicht verstanden zu haben. Heute lesen wir auch in Humboldt's Briefen, wie sehr ihm in der Stille damals schon Befürchtungen aufstiegen. Zu Tage aber trat nichts und Boisserèe's Brief sagt weiter, wie Alle damals von dem gleichen Gefühle der „reichen, bedeutungsvollen Gegenwart" durchdrungen waren. „Es ist," so fährt er fort, „wie die Abendröthe jener großen Zeit (der Freiheitskriege nämlich), die aber zugleich auch die Morgenröthe einer neuen Zeit, einer, wenn nicht alle Zeichen trügen, hoffnungsreichen, segensvollen Zukunft ist."

So dachte im Durchschnitte damals Jedermann. Dies die Atmosphäre, in die Cornelius eintrat.

Der König liebte nicht nur die Kunst von früh an: er war selbst Künstler. Man bezeichnet seine Stellung am einfachsten mit dem Namen eines Schülers Schinkel's. Wir haben architektonische Zeichnungen von seiner Hand, die durchaus im Geiste Schinkel's gearbeitet sind. Wiederum sind viele Blätter Schinkel's unter des Kronprinzen Anstoß entstanden, denn die Zeiten des Königthumes Friedrich Wilhelm's erlebte der arme Schinkel nicht mehr als gesunder Mann. Diese Schülerschaft bei Schinkel erklärt die Vorliebe des Königs für Architektur und zugleich seine Universalität. Auch König Ludwig baute gern und umfaßte Alles was Kunst war: den-

noch kein größerer Unterschied, als der zwischen Cornelius' altem Herrn und zwischen dem neuen, in dessen Dienst er eintrat.

Ludwig, der bei seinem Regierungsantritte noch als jugendliche Kraft auf das Leben losging, ward von einer allgemeinen, umfassenden Leidenschaft vorwärts getrieben, die im Erschöpfen des Ueberflusses ihr Genügen suchte. Seine Maitressen, seine Sammlungen, seine Malereien, seine Bauten, seine Reisen, seine poetischen Schwärmereien: Rom, Florenz, Griechenland: Alles nahm ihn abwechselnd völlig ein und es kam nur darauf an, jeden Moment seines Lebens überquellend mit dem Interesse auszufüllen, von dem er sich gerade ergriffen fühlte. Keine Ausgabe war zu groß, wenn es sich um Erreichung der Zwecke handelte, die ihm zufällig als das Höchste vorschwebten. Begabt mit dem eigenthümlichen Geschicke, seine eigene fürstliche Stellung doch immer wieder herauszuretten, stürzte er sich aus einem Abenteuer ins andere, und wenn seine Begeisterung für Lola Montez zufällig das letzte war, so hätte es ebensogut der Ankauf des Apoll von Belvedere sein können, wenn dieser zu haben gewesen wäre, oder die Aufführung dieses oder jenes patriotischen Prachtgebäudes. Es liegt etwas Ungezähmtes in diesem Lebenslaufe, etwas von großer Naturkraft Zeugendes: Cornelius, der aus seinem eigenen Wesen das des Königs ermessen konnte, durfte wohl den Wahn hegen, diesen wilden Wasserfall einzig auf seine Mühle zu leiten. Er bedachte nur nicht, daß solche Ströme plötzlich ihr Bette ändern.

Friedrich Wilhelm hatte nichts von dieser unbändigen Naturkraft. Auch er wollte Paläste und Kirchen bauen, Kunstwerke kaufen oder bestellen, hatte kostbare Neigungen und suchte sie um jeden Preis zu befriedigen, allein all dem Interesse, das ihn für die eine oder andere Unternehmung beseelte, war eine sofort wirkende kritische Bedachtsamkeit beigegeben, die

ihm unmöglich machte, mit der Vehemenz einen gefaßten Gedanken zu verfolgen, die bei König Ludwig hervortrat. Friedrich Wilhelm hatte als Gelehrter sich historische Ueberzeugungen erworben, welche auf sein Verhältniß zur Kunst von ebenso entscheidendem Einflusse waren wie auf seine Politik. Hier zu erreichen und durchzusetzen was seiner Natur und seinem Glauben am meisten entsprach, war sein eigentlicher Genuß. Statt leidenschaftlichen Festhaltens zeigte er unablenkbares Zurückkommen immer wieder auf dieselben Pläne. Seine Gedanken wechselten niemals in sich, sie traten in der gleichen Gestalt immer wieder hervor und die Ereignisse hatten keinen Einfluß auf sie. Der König brachte ein vollständiges, seiner Natur entwachsendes System mit auf den Thron, das durchzuführen sein Bestreben war, außerhalb dessen ihn nichts interessirte. Und nun traf es sich, daß Cornelius in seinem Christlichen Epos gerade dasjenige Werk monumentaler Malerei vorschlug, das den Ideen Friedrich Wilhelm's sosehr entsprach, als habe er aus der innersten Seele heraus den Auftrag dazu gegeben.

Es ist eine Folge der Verhältnisse, daß, wenn Fürsten künstlerische oder wissenschaftliche Neigungen hegen, welche, über das Maaß des allgemeinen Interesses hinausgehend, zu eignen schöpferischen Gedanken führen, ihr Talent sich mit einer Einseitigkeit bethätigt, die bei Privatpersonen unmöglich wäre. Ihre Ueberzeugungen müssen sich rein aus ihrer Natur entwickeln, Widerspruch mit entscheidender Kraft erfahren sie nicht, der Discussion gehen sie leicht aus dem Wege, Ermunterung und Bewunderung stehen in der besten Form dargebracht stets zu Gebote und es wird durch das Zusammenwirken all dieser Elemente rasch und natürlich die Unbefangenheit herbeigeführt, die der Privatmann erst mit vielen Kämpfen erobern muß.

Friedrich Wilhelm hatte als junger Mann die entschei-

benden Eindrücke gerade damals empfangen, als die Schule der nationalen Romantiker in Blüthe stand. Mochten die Verhältnisse sich noch so sehr ändern: der Kronprinz blieb den Eindrücken getreu, die einmal Besitz von seiner Seele genommen hatten. Nach der Thronbesteigung wurden Tieck und Rückert berufen, während die Brüder Grimm in der Philologie, Schelling in der Philosophie die gleiche Richtung vertraten, die aus einer Verbindung von Religion, Wissenschaft und nationaler Begeisterung entstanden war, und deren staatsmännische Vertreter in der Umgebung des Königs zu bekannt sind als daß ich sie aufzuzählen brauchte.

Bekannt ist, was die Romantische Schule aufgelöst hatte. Katholische und protestantische Religiosität waren zuerst Hand in Hand gegangen. Wir sahen die Boisserée's nach der einen Seite mit Goethe, nach der andern mit der katholischen Pietistin, der ehmaligen Jüdin Dorothea Schlegel in engem, natürlichem Verkehr stehen, Görres, Arnim, Grimm's, Ringseis, Brentano als die besten Freunde nebeneinander hergehen. Später schied man sich stillschweigend, Katholiken und Protestanten, ohne daß ein scharfer Bruch entstanden wäre. Die Partei der Romantiker war niemals zur Inhaberschaft der politischen Macht gelangt, ihr Programm brauchte nie für öffentliche Zwecke scharf formulirt zu werden. Dem Herzenswunsche der Romantischen Schule nach hätte aus ihr eine nationale Verbindung der beiden Deutschland getrennt haltenden Confessionen hervorgehen müssen.

Dieser Gedanke einer allgemeinen Deutschen Kirche hatte in der Seele zweier Romantiker wirklich sich weiter entwickelt: beim Kronprinzen von Preußen und bei Cornelius, und ein öffentliches Zusammenwirken dieser Männer trat jetzt zu einer Zeit zu Tage, die als die äußerste bezeichnet werden kann, in der dergleichen in Deutschland möglich war.

Friedrich Wilhelm's geheime Hoffnung ging dahin, eine

allgemeine christliche Kirche herbeizuführen. Er war Protestant, aber nicht im Sinne des anfangs das Volk demokratisch aufregenden Luther, von dem eine neue Schöpfung ausging, sondern indem er, auf die urälteste kirchliche Entwicklung zurückgreifend, den Katholicismus selber als eine Neuerung ansah. Des Königs Christenthum war das der Zeiten, wo die griechische und römische Kirche sich noch nicht getrennt hatten. Daher seine Vorliebe für Katakomben und frühesten Kirchenbau. Das was heute die Altkatholiken erstreben, aber aus der Initiative der Gemeinde zumeist, wollte auch Friedrich Wilhelm herbeiführen, aber mehr auf dem Wege von Transaction zwischen den kirchlichen Behörden. Es hätte ihm nicht unmöglich geschienen, zwischen den englischen und evangelischen Bischöfen eine stille Vereinigung zu erlangen und das so gewonnene Resultat zur Grundlage neuer Verhandlungen mit den Katholiken und Griechen zu gestalten. Daher diese Mischung humanistischer, hierarchischer und doch liberaler Kirchlichkeit beim Könige, die das Volk, das im Jahre 1840 sich kaum mehr der Zeiten der Romantik erinnerte, nicht verstehen konnte; daher des Königs Neigung zum byzantinischen Baustyl und sein Traum eines Bisthums zu Jerusalem, als der Wiege eines neu aufgefrischten Christenthumes. Daher sein Interesse für den Kölner Dom, an dessen Vollendung Protestanten und Katholiken gleichmäßig weiterarbeiteten.

Bei Cornelius konnte von so weitgreifenden Ideen natürlich keine Rede sein. Er war einfachere Wege gegangen. Durch Niebuhr in Rom scheint der Umschwung hervorgebracht sein, daß eine liberalere, reinere Ansicht vom Wesen der Kirche bei ihm die Oberhand gewann. Als dirigirende Persönlichkeit einer Vereinigung von Katholiken und Convertiten, von ihren Gesprächen umgeben und umhüllt, mußte die Aeußerlichkeit dieser Wirthschaft seiner gesunden Natur bald offenbar werden. Hätte er aber je die Neigung gehabt, sich

dem Protestantismus zuzuwenden, so würde wiederum Niebuhr's ängstliches Christenthum ihm zuerst gezeigt haben, daß er aus einer Charybdis in einen unbeweglichen Binnensee gerathen würde. Cornelius empfand, daß man hüben und drüben aus den alten Geleisen herausmüsse. In der Kunst wie im gesammten geistigen Leben. Daher seine Hochachtung vor Luther. „Zu Luther's Zeiten, sagte er mir einmal, wäre ich einer der ersten unter seinen Anhängern gewesen." Er liebte das Tapfere, Nationale, die Hauptsache im Auge Haltende bei Luther. Und so, ohne daß sein katholisch kirchlicher Glaube davon berührt ward, bildete sich in ihm der Gedanke einer gemeinsamen, über den Confessionen stehenden christlichen Kirche, als deren Wandschmuck sein christliches Epos dienen sollte. Was konnte Friedrich Wilhelm IV. Gelegeneres geboten werden: ein Katholik, der für einen protestantischen Friedhof byzantinischen Styles aus voller Ueberzeugung die allen Confessionen gemeinsamen Urideen des Christenthums bildlich gestaltete!

Nun aber auch zeigt sich, aus welchen Rücksichten vielleicht der König von Bayern dieses Christliche Epos seinerseits verworfen hatte. König Ludwig bedurfte bei dem Leben, das er führte, einer praktischen Religion, die ihn in seinem Gewissen immer wieder herstellte, er bedurfte für die Regierung des Landes der festen Treue seiner bayerischen Geistlichkeit, der er die heidnischen Tempel durch Kirchen, Dome und Basiliken abkaufte. Historische und theologische Speculation hatte ihn nie beunruhigt. An die Herstellung des apostolischen Christenthums war von ihm bei seinen Münchner Basiliken nie gedacht worden. Fast wahrscheinlich ist mir, daß man in München das Häretische in Cornelius' Christlichem Epos gewittert hatte, über dessen Bedeutung Cornelius sich offen geäußert zu haben scheint, und daß der König ihm deshalb unzweifelhaft katholischere Aufgaben zu stellen genöthigt war. Denn

wenn König Ludwig von Cornelius' Christlichem Epos ein oder das andere Blatt wirklich vor Augen gestanden hatte, so ist fast undenkbar, daß er nicht, wie er später that, als Cornelius sie ihm vorlegte, die großartige Macht der Compositionen sofort empfunden hätte. Ueber seine Gründe, sie dennoch zu verwerfen, wird wahrscheinlich zukünftig erst einmal in Memoiren oder gedruckten Briefen Auskunft gegeben werden.

XII.

Noch war 1840 der Deutsche Liberalismus durch so viel ältere Männer vertreten, denen nichts Besseres möglich schien als ein Wiederaufblühen dessen, was 1817 durch die Schuld der Regierungen plötzlich zu welken begann, daß man von Friedrich Wilhelm's IV. die Erfüllung aller nationalen Wünsche erwartete. Verfassung, Preßfreiheit und ähnliche Gedanken höherer und niederer Art erfüllten bei seinem Regierungsantritte die Herzen. Jeder hoffte was ihm am schönsten däuchte. Nirgends fand sich Gelegenheit, diese Wünsche öffentlich zu debattiren, im heutigen Sinne. Man verlangte jedoch das weder, noch entbehrte man es. Man würde die sich darbietende Gelegenheit nicht einmal zu benutzen verstanden haben. Es wurde still fortgeträumt; denn selbst die Versuche, die auf preußischen Provinziallandtagen oder in Deutschen Ständeversammlungen gemacht wurden, so laut sie damals wiederhallten, müssen, mit dem verglichen, an das wir heute gewöhnt sind, wie kaum hörbares Gelispel erscheinen.

Der König dagegen trat in dem patriarchalischen Gefühle einer Alleinherrschaft edelster Art die Regierung an. Jede berechtigte Forderung versprach er gewähren zu wollen, wo er helfen konnte half er, Glanz entfaltete er, seine persönliche Liebenswürdigkeit und die jede Probe bestehende Herzensgüte entzückte Leute aller Parteien: niemals aber wollte er ernstlich

zugeben, daß das Volk seinen Antheil an der Regierung erhielte. Allein auch dies ergab sich nur aus vergleichender Beobachtnng für Einzelne. Man war überzeugt, die wachsende Einsicht werde Friedrich Wilhelm allen Zugeständnissen zuführen, welche das Beste des Vaterlandes nöthig machte. So lebte man hin. Mit leise anschwellender Ungeduld, doch mit sicherer Erwartung eines erfreulichen Ausganges. Liberale und conservative Gesinnung stand sich nur im Allgemeinen gegenüber. Selbst die Anfänge eines scheinbaren constitutinnellen Daseins änderten hier nicht viel. Bis zum Jahre 1848 ging das in unklarem Betriebe so vorwärts.

Diese sieben Jahre haben Cornelius' glänzendste Tage geliefert. Da von Camposanto und Dom einstweilen noch kein Stein auf dem andern lag, durfte er sich der Herstellung seiner Entwürfe in aller Gemächlichkeit hingeben. Eine Fülle von Unterbrechungen, Jahr aus Jahr ein nicht abreißend, förderten ihn bei seiner Arbeit eher als daß sie ihn störten. Sie waren ehrenvollster Art. Cornelius stand in Berlin auf einem anderen Piedestale als in München. Sein Kunst war in die hohe Politik aufgenommen. In England feierte man ihn. Für die Malereien im Parlamentshause hatte er seinen Rath zu geben. Aus Lissabon erbat man, als besondere Gunst, Zeichnungen für die Ausmalung eines königlichen Schlosses. Der silberne Taufschild, den Friedrich Wilhelm seinem Pathen, dem Prinzen von Wales sandte, war von Cornelius gezeichnet und die Königin Victoria dankt ihm eigenhändig im Namen ihres Sohnes. Bei Hofe in Berlin wurden Scenen aus dem „Tasso" in lebenden Bildern dargestellt. Cornelius macht die Entwürfe dafür, die Entzücken erregen. Die Commissionen für künstlerische Zwecke erfahren seinen Beitritt, die Malereien in der Vorhalle des Museums werden unter seiner Leitung ausgeführt, die Medaillen, welche die neue Herrschaft schlagen läßt, können seiner Hand

nicht entbehren. Für das Mausoleum in Charlottenburg, für Glasfenster von Domen, für alles irgend Bedeutende auf künstlerischem Gebiete werden seine Entwürfe, sein Rath, seine Billigung eingeholt. Orden langten von vielen Seiten an, Doctorate, Medaillen, Adressen, Auszeichnungen jeder Art. In seinem Hause versammelte sich die Berliner einheimische Aristokratie des Geistes und die der Fremden.

Endlich mußten nun doch die Entwürfe für die Friedhofshallen im Ganzen zusammengebracht werden und „es verstand sich von selbst, daß dergleichen nur in Rom würdig gestaltet werden könne." Cornelius ging nach Rom, arbeitete angestrengt und schuf die Zeichnungen, die, wie seine früheren römischen Blätter für die Glyptothek, einstweilen nur in einfachen Umrissen verriethen was einst colossal erscheinen würde, in dieser Gestalt aber eine Erwartung erregten, die alle früheren Erfolge übertraf. Schon auf dem Hinwege nach Rom hatte Cornelius „sein gutes altes München" wiedergesehen. In seiner jetzigen Grandeur durfte er sich der dortigen Welt wohl mit erhobener Stirne zeigen. Auf dem Rückwege machte er abermals Halt, legte seine Blätter vor und ließ König Ludwig mit Augen sehen, was er in Berlin zu malen gedachte. Cornelius hätte zehn Ludwigskirchen verdorben haben können: diese neuen Entwürfe stellten alles Bisherige, Gelungenes und Nichtgelungenes, in Schatten. König Ludwig verfuhr durchaus wie — man darf sich jetzt anmaaßen, das zu sagen — zu erwarten war. Kaum hatte Cornelius sich in Berlin zu neuer Höhe erhoben, und erschien jetzt, um so großartige Dinge vorzuzeigen, so verbreitete sich in des Königs Augen wieder der alte Glanz um ihn. Die schmählich unterbrochene Freundschaft ward in integrum restituirt und von beiden Seiten das Geschehene in den Brunnen geworfen.

Es versteht sich von selbst, daß die Zeichnungen in Berlin nicht minder befriedigten. Es war genau das getroffen wor-

den, was der König erwartet hatte, während dem Publikum der Gebildeten, auch wenn es von andern Gesichtspunkten ausging, die Macht nicht verborgen bleiben konnte, mit der hier die höchsten Gedanken der Schriften des Neuen Testamentes zur Darstellung gebracht wurden. Diese Blätter sind in den Besitz des Weimaraner Museums übergegangen.

Durchgedrungen aber ist Cornelius in Berlin erst, als er, nach abermaligem Aufenthalte in Rom, mit dem ausgeführten Carton der Apokalyptischen Reiter zurückkam. Dieses Werk machte ungeheures Aufsehen über die Grenzen Deutschlands hinaus. Hier zeigte sich das Können des Mannes doch zum ersten Male in seinem vollen Umfange. Diese Rosse sprengten mit zermalmenden Hufschlägen einher, deren Klang Jeder vernehmen mußte. Zum ersten Male urtheilte ein selbständiges Publikum aus eigner Anschauung jetzt über Cornelius' Arbeiten und sprach, mit europäischem Widerhall, seine Bewunderung aus. König Ludwig mochte sich wohl oder übel stellen: ein solches Werk hatte er in München nicht. Die ganze Welt besaß und besitzt kein Gleiches. Man lasse den Carton ein paar Jahre erst wieder im Nationalmuseum offen dastehen, man lasse ihn bekannt werden, und die öffentliche Meinung auch unserer Generation wird dieses Urtheil wiederholen. Cornelius hatte endlich den Anklang gefunden, den er brauchte; die Mauern des Camposanto wuchsen sichtbar colossal aus dem Boden: es wäre, hätte man so fortarbeiten dürfen, ein Monument moderner Kunst zu Stande gekommen, das neben der Peterskirche und dem Vatican seinen Rang behauptet hätte. Alles was bisher von Cornelius erlebt worden war, würde dann als ein harmonisches nothwendiges Schicksal geschienen haben, bei dem ja auch Sturm und Widrigkeit ihre natürliche Berechtigung gehabt.

So standen die Dinge als das Schicksal sein Veto einlegte.

Im Allgemeinen vorauszusehen, im Einzelnen mit völlig

unerwarteter Gewalt, kamen die Stürme des Frühlings 1848. Niemals hatte eine Revolution wie diese die Menschheit erschüttert. Es war als sei über Nacht ein ungeheurer Regen von Aepfeln der Erkenntniß über ganze Völker gekommen, Jeder hatte den seinigen gefaßt, hineingebissen, die Augen aufgethan und sich nackt gefunden. Alles war in Frage gestellt, Alles schien neu zu schaffen. Die alte Erde versunken, eine neue emporgetaucht, für die nichts mehr galt von dem, was für die frühere gültig gewesen war.

Allerdings, der zu Tage tretenden Unordnung wurde man Herr. Die Reaktion unter Manteuffel brach rasch genug ein, aber den alten Zustand herzustellen, war unmöglich. Das Volk blieb ein für allemal zur Theilnahme an der Regierung berufen. Kammern von jetzt an, welche, mochten sie noch so servil stimmen, jeden Pfennig erst zu bewilligen hatten, und in keiner Kasse des Königreiches ein Groschen disponibel für Dom und Camposanto.

Zwar kehrte, was diese beiden anlangte, die Beharrlichkeit des Königs, nachdem die Wasser sich einigermaaßen verlaufen zu haben schienen, zu ihnen zurück. Friedrich Wilhelm IV. und Cornelius gehörten zu denen, die das neue Dasein, weil sie es absolut nicht begriffen, für eine vorübergehende Krankheit der Völker hielten. Sie kannten nur eine geistige Existenz: die, in der sie alt geworden waren. Aber blieb dem Meister auch der alte gnädige Herr treu, sein Publikum war rein zerstoben und zerstreut und kam nie wieder zum Vorschein. Seine Compositionen nahmen den Anschein von Räthseln an, über deren Lösung nachzusinnen Niemand mehr weder Lust noch Zeit hatte. Es war aus mit ihm.

XIII.

Die Gründe dieses plötzlichen Sturzes sind längst historisch geworden. Die Ereignisse werden heute rascher zur Mumie

als früher. Selbst der Mann, der am meisten dazu beigetragen hat, Cornelius in Berlin vergessen zu machen, den ich noch jung und im Vollbesitze seiner Macht sah, ist, an Gütern und Ehren reich, längst verstorben. Es kann auch von ihm bereits mit Ruhe berichtet werden.

Warum erhob Cornelius sich nicht wieder?

Wir kennen einen ähnlichen Sturz in der Kunstgeschichte, den David's. David beherrschte die französische Kunst unter der Republik und dem Kaiserreiche. Er hätte auch die Kunst der Restauration für sich genommen, als Napoleon zurückkehrte und er sich ihm wieder anschloß. Die Bourbons konnten ihn 1816 nicht von der Liste der Verbannten streichen. David ging nach Brüssel. Bei seinem Fortgehen schien es, als trage er die künstlerische Seele Frankreichs mit sich fort: und kein Jahr, so war er abgethan, ersetzt und vergessen, als hätte er nie gelebt. Fast neun Jahre arbeitete er noch, und wußte seinen Werken nichts als den historischen Ruhm seiner früheren Zeit mitzugeben, nur um Beachtung zu finden. David war in dem Momente verbannt worden, wo die Herrschaft des Publikums, das unter seinem Einflusse stand, eben erlosch. David wäre abgethan gewesen auch wenn er Paris nie verlassen hätte.

Ziemlich so stand es mit Cornelius. Die durch Friedrich Wilhelm IV. aufrechterhaltene letzte Herrlichkeit der romantischen Weltanschauung brach zusammen unter einem Anstoße, dessen es hierfür vielleicht gar nicht bedürft hätte. Sobald die realen Verhältnisse wirklich eingriffen, war das alte Reich gestürzt. Boisserèe irrte sich, wenn er einst neben der „Abendröthe" der Zeiten der Freiheitskriege die „Morgenröthe einer neue Epoche zu erblicken glaubte." Es war für die Gedanken, welche Boisserèe's Seele erfüllten, nichts als Abendröthe gewesen, was vor seinen Blicken geflimmert hatte.

Napoleon I. ist der letzte Herrscher Frankreichs gewesen, der auch in ästhetischen Dingen der Nation Gesetze gab. Unter ihm

hatte ein Mann wie David der Akademie den Stempel seines Geistes aufdrücken können. Mit dem Siege der Bourgeoisie, auf die sich die wiederkehrenden Bourbons stützen mußten, war diese Möglichkeit für die neue Dynastie — falls sie überhaupt den Wunsch gehegt hätte, mit ihrem individuellen Geschmacke maaßgebend zu sein für die Nation — verschwunden. Nicht mehr das Wohlgefallen des Fürsten, sondern die bei jeder großen Kunstausstellung neu zu erringende Gunst des Pariser Publikums gab nun den Ausschlag, wer in Frankreich der größte Meister sei. Man begann für diese Ausstellungen die Werke einzurichten. Man studirte und streichelte den Geschmack des großen Haufens. Man suchte sich mit den Journalisten gut zu stellen. Und was übrigens damit zusammenhängt.

Anfangs herrschte die romantisch-poetisch-historische, aufs ergreifend Heroische gehende Auffassung der Geschichte vor, welche den zwanziger Jahren eigenthümlich war. Ingres der Hauptrepräsentant. Dann brach die zweite französische Romantik ein, mit ihrer realistisch-prosaischen Auffassung, die nur auf das spannend Anekdotenhafte aus war. Delacroix der Hauptrepräsentant. Dann endlich, nachdem aller historische Reiz, heiße er wie er wolle, erschöpft war, die kahle Nachahmung der Wirklichkeit, der ganz gemeine Realismus, dessen letzte Consequenz die vollendete Nachahmung der Natur bei völliger Geistlosigkeit war.

Diese drei Phasen machten auch wir in Deutschland durch, nur daß, weil uns eine gemeinsame Hauptstadt und politisches Leben mangelte, der Verlauf ein der Beobachtung sich mehr entziehender gewesen ist. Immer größeren Einfluß gewannen auch bei uns die Ausstellungen, das unpersönliche Publikum und der Realismus. Um als Künstler die erste Stelle einzunehmen, mußte man mit diesen Mächten paciscieren, das heißt, sich ihrer bemächtigen. Cornelius hatte seiner Zeit nur die eine höchste Ge-

walt sich dienstbar gemacht, die ihm eine Stellung zu geben vermochte, wie David sie innegehabt, und deren politische Herrschaft das gesammte geistige Leben des Volkes mit gefangen hielt. Durch einen Zufall war von zwei Königen, denen er diente, ein Zwang auf die öffentliche Meinung ausgeübt worden, der die Entwicklung der Deutschen Kunst in derselben Weise zurückschrauben mußte, wie dies bei der politischen der Fall gewesen war. Und deshalb, als diesen beiden Königen die absolute Macht entwunden und die Mitregierung der Nation selber neben der ihrigen constituirt worden war, erfolgte nun auch auf ästhetischem Gebiete das Hereinströmen der neuen realistischen Richtung, deren letztes Ziel die Nachahmung des Scheines der Dinge ist, und die uns heute beherrscht. Das Publikum unserer Tage bewundert am meisten Gemälde, die die Dinge zum Greifen natürlich, todt hinlegen, wie man ein erlegtes Wildpret noch blutwarm hinwirft und damit erst zu zeigen glaubt, was ein Hase eigentlich sei. Diese Richtung auf das Todt-Realistische ist immer in der Kunst mächtig geworden, wenn eine Epoche idealer Auffassung sich völlig erschöpft hatte. Sie hat ihre Berechtigung, ihre, meist sehr rasche, Lebenszeit und bereitet den Boden für die neue Darstellung idealer Anschauungen, welche die folgende Epoche demnächst fordern und auch sich schaffen wird.

Indessen solche Wechsel treten niemals gleich im Extrem ein. Es bilden sich Uebergangsperioden, in denen Talente die alte und die neue Anschauung zu vereinigen und zugleich auszubeuten suchen und ein solches Talent hatte sich in Cornelius' letzten Zeiten erhoben. Niemand kann sagen, Kaulbach habe Cornelius gestürzt: er kam neben ihm empor. Was Verletzendes für Cornelius in Kaulbach's Auftreten lag, hätte ebensogut fehlen können: das Verhältniß im Großen wäre das gleiche geblieben. Kaulbach hatte häßliche Charakterzüge, die gegen Cornelius sich wendeten. Das von Kö-

nig Ludwig ihm Zugefügte ließ sich vergessen, Kaulbach aber schnitt ins Fleisch, und die Bitterkeit, die er in Cornelius' Herz goß, ist von diesem bis zu seiner letzten Lebenszeit empfunden worden. Es könnte gesagt werden, man solle in solchen Dingen nicht urtheilen ohne genaue Kenntniß. Kaulbach habe noch nicht lange genug die Augen geschlossen und von seinen Briefen beginne man erst zu drucken. Doch das Wenige bereits, was diese enthalten, genügt, um darüber urtheilen zu lassen, wie Kaulbach's bildliche Verhöhnungen seines Lehrers gemeint gewesen sind.

Schon in München war Kaulbach neben Cornelius das vornehmste Talent gewesen; die rechte Kraft aber strömte ihm erst zu als er in Berlin auftrat. Kaulbach in Berlin, in großartigem Werken sich offenbarend und vom Berliner Publikum vergöttert, legte sich wie ein ungeheurer Damm quer in Cornelius' Straße hinein und zwang ihn Halt zu machen. Kaulbach war der erste sichtbare Repräsentant der anbrechenden neuen Zeit. Man würde Kaulbach wahrhaftig Unrecht thun wenn man ihn mit geringerem Maaße messen wollte.

Wenn man die Geschichte seines Lebens und die der Romantiker vergleicht, deren Erbschaft er doch antrat, so glaubt man eine Parodie zu lesen, die schärfer nicht geschrieben werden konnte. Wie Cornelius hatte Kaulbach damit begonnen, sich aus armseligen Zuständen emporzubringen. Sein Vater war ein verdorbenes Genie: Kaulbach selbst giebt in ganz kürzlich erschienenen Briefen über seine frühesten Erlebnisse und Stimmungen kaltblütig Auskunft. Mit seinem abgerissenen Vater durstig auf der staubigen Landstraße wandernd, werden ihm die in Wagen vorbeirollenden Leute als „die Reichen, die Glücklichen" gezeigt. Glücklich wollte der Junge werden. Maler zu werden beabsichtigte er noch lange nicht, er besann sich, welcher Weg am besten zum „Glück" (nach seines Vaters Façon) führe.

Den beschloß er vor allen Dingen zu suchen. Er hat ihn auch entdeckt und sein Lebelang eingehalten und er fand es in der Ordnung, im Alter diese Selbstgeständnisse zu machen. Kaulbach hat gewiß niemals einen Schritt gethan ohne sich vorher zu fragen, ob er zum „Glücke" führe. Und doch, so sehr er dieses ersehnte Glück wirklich erreichte, hatte sich die bittre, sarkastische, kalthöhnische Stimmung der Zeiten, in denen er noch darben mußte, für immer in sein Herz eingefressen und hat bis zuletzt den Grundton seines Wesens gegeben.

Für einen Mann von seinem Talente, der mehr sah als Andre, war der Weg vorgezeichnet. Kaulbach empfand den sich vorbereitenden Umschwung in Deutschland. Die beiden Gewalten waren bei uns nicht mehr zurückzuhalten, denen die Zukunft gehörte: in der Kunst der Realismus, in der Politik die Auflösung der centralen Leitung der Nation in der bisherigen Form — um mich durchaus unpersönlich auszudrücken — sowie eine Neubildung der regierenden Macht, bei Ausschluß der religiösen und autokratischen Elemente, mochten sie heißen wie sie wollen, bei Eintritt dagegen des theilnehmenden Volkswillens: der Zustand, in den wir uns heute eben finden lernen, und den weder Goethe begriffen hätte noch Cornelius begriff. Für Cornelius hatte es nur einen ästhetischen letzten Entscheid gegeben: das Wort des einen oder anderen der beiden Könige, für die er arbeitete. In diesem Sinne brachte er König Ludwig unter die Seligen des Jüngsten Gerichtes, in diesem Sinne hatte er die königliche Familie in Erwartung des Jüngsten Gerichtes für den Berliner Dom gezeichnet und bei seinem Christlichen Epos das Schicksal der „Könige" dargestellt. Vom urtheilenden Volke hatte Cornelius eine hohe Idee; eine Masse aber, wie das Berliner liberale Publikum, als zu berücksichtigende, ein entscheidendes Votum abgebende Macht, deren Meinung nicht einmal klar ausgesprochen ward, sondern aus widersprechenden

Aeußerungen herauszufühlen war, mußte ihm erscheinen wie eine sich in sich selbst verlierende Schlange, bei der man nur den unendlichen Körper in wälzender Bewegung sah, der unverwundlich gepanzert erschien und sich nirgends packen ließ. Schlangen müssen beschworen werden; man muß die Lieder kennen, mit denen man sie sanft macht und zum Tanzen bringt. Und dies Lied zu erfinden und zu spielen war Kaulbach's Kunst.

Wir haben gesehen, wie dem hin- und herschwankenden jungen Cornelius Goethe's „Faust" in die Seele drang und was weiter wurde: in Kaulbach bewirkte ein Ereigniß ganz anderer Art die geistige Revolution, welcher das Kunstwerk entsprang, das sein Talent offenbar werden ließ. Als angehender Jünger der Akademie zu Düsseldorf hatte er in der Umgegend der Stadt die Kirche eines Irrenhauses zu malen, kaum für das tägliche Brot während der Tage die auf die Arbeit verwandt wurden. In fortgesetzter Berührung mit den Kranken saugt sich seine Phantasie so voll von diesen schauerlichen Scenen, daß er endlich, nur um sich von ihnen frei zu machen, da er selber den Verstand zu verlieren fürchtet, sein „Narrenhaus" zeichnet, ein Blatt, über das keine seiner späteren Leistungen hinausgegangen ist. Während er als Schüler seines Meisters Cornelius, dem er 1826 von Düsseldorf nach München folgte, sich in dessen äußere Formen hineinbegab, mit denen er bald geschickter umzugehen wußte als die Uebrigen sämmtlich, arbeitete er in der Stille an dieser wunderbaren Zeichnung und war, als sie erschien, ein gemachter Mann. Dergleichen war ganz neu in Deutschland. Stoff wie Auffassung. Eine Befreiung vom Bisherigen. Eine Composition ohne akademische Stellungen und Faltenwurf und dennoch die Seele packend, wie ein Wurm eine Frucht packt, in die er sich einbohrt. Wir müssen bedenken: als das Blatt herauskam, schien in Deutschland eine Erschütterung der Macht, in deren Besitz Cornelius stand, noch gar nicht möglich. Der in Frankreich längst heimische Realismus, der in bildender

Kunst und Poesie eine siegreiche Schlacht nach der anderen gegen die officiellen Pariser Akademiker und Classicisten gewann, war von uns noch durch weite Fernen getrennt und hatte so wenig Aussicht, Einfluß zu gewinnen, als wir in politischer Beziehung Aussicht auf eine Constitution und was damit zusammenhängt hatten. Dergleichen war damals, und beinahe dreißig Jahre länger noch, Hochverrath in Deutschland. Das Publikum aber witterte aus Kaulbach's Narrenhaus die radicale Tendenz heraus und diese Tendenz der liberalen Masse sehen wir ihn mit erstaunlicher Kunst von nun an befriedigen, während er sich zugleich den Anschein zu geben wußte, als sei er ein eifriger Verherrlicher des absoluten Königthums. Kaulbach's bedeutendste Hülfe hierbei war, abermals nach beiden Seiten hin, die Sicherheit der Erfindung, die Schnelligkeit der Ausführung und die Unermüdlichkeit in Herstellung immer neuer Arbeiten, die in unbefangener schlichter Art als etwas bei jedem Künstler Selbstverständliches bei ihm hervortraten. Kaulbach, dem Antike und Renaissance gleich gleichgültig und gleich geläufig waren, schüttelte aus dem Aermel was verlangt wurde, Gestalten in jeder Façon und in jedem Style, und zwar aus einem Aermel, der unermeßlich war wie Thor's Trinkhorn. Kaulbach verlor seine Zeit nicht mit träumerischen Reisen durch Italien, mit einsamem Cultus eigener Ideen, mit irgend welcher historischen Begeisterung. Er blieb im Lande, arbeitete, sondirte den Geschmack des Publikums und verdiente Geld. In München, sobald Cornelius nach Berlin fort war, trat Kaulbach als bedeutendstes Talent an dessen Stelle. Er wußte König Ludwig, genau wie dieser es wünschte, das Gefühl zu geben, der eigentliche Schöpfer einer neuen Aera zu sein. Er organisirte vor des Königs Augen auf großartigen Tableaus die Münchner Gesellschaft als ein neues Athen, in dessen Mitte Ludwig als die letzte Incarnation eines Perikles und Augustus zugleich figurirte. Von

München aber holte man ihn nach Berlin, für das Treppenhaus des Neuen Museums. Es herrschten damals noch die guten alten Zeiten. Er erschien, sein Carton des Thurms von Babel wurde ausgestellt: hier hatten die Berliner endlich den Mann nach ihren Herzen gefunden.

Cornelius war es bei seinem Eintritte dort nicht eingefallen, „sich mit der Presse zu stellen.“ Kugler, seiner Zeit der erste Kunstkritiker der Stadt, sprach dies vorwurfsvoll aus und Förster und Riegel lassen es ihn nachträglich entgelten. Kugler aber war in seiner Sphäre eine reelle Macht und hatte in dem einen Punkte sämmtliche Berliner Künstler für sich, über deren desparate Stimmung nach Cornelius' Berufung bei Förster die kräftigsten Mittheilungen stehen. Die Herren waren „wüthend.“ Cornelius war in Berlin unbefangen aufgetreten, wie er es sein Lebelang nicht anders gewohnt gewesen. Er hatte keinen Begriff davon, daß er über seinen Standpunkt mit den Berlinern nachträglich noch debattiren solle. Was er verdammte und was er liebte, war ja landeskundig, wonach Jeder sich zu richten. Kaulbach dagegen kam als bescheidener schlichter Bürger, besaß bald gute Freunde und Dutzbrüder überall, zeichnete, wo es ein Herz zu gewinnen galt, dessen Inhaber in treuherzig unverschämt verschönernder Gestalt, doppelt lebensgroß wenn es sein sollte, und verschenkte das Blatt. Dann stellte er seinen Carton des babylonischen Thurmes hin, in welchem die tiefer Blickenden den Untergang der Tyrannei erkannten, aus deren verlassener Zwingburg die befreiten Völker stolz und in seiner nationalen Glorie jedes davonziehen, den Umsturz der Götzen, die Vereinsamung der autokratischen Macht, den Fall dessen, was man in Deutschland so gern gestürzt hätte. Den unschuldigeren Theil des Publikums dagegen, die Frauen und Kinder, entzückten die so natürlich gezeichneten davonziehenden Heerden, das an der Mutter trinkende Lämmchen. Auch die nackte, üppige, junge

Afrikanerin, die den Gewandzipfel des Priesters küßt, u. s. w. fand ihr Verständniß. Jeder entdeckte etwas und Jeder war befriedigt.

Schon einmal war in Berlin der Versuch gemacht worden, gegen Cornelius zu rebelliren. Als Biefve und Gallait zwei colossale Oelgemälde sandten, in der flotten neu-belgisch-französischen Art gemalt, hatte man sich nicht zu bergen gewußt vor Bewunderung. Im Kunstverein hielt man ihnen zu Ehren eine französische Rede, deren Urheber von Cornelius die Freundschaft gekündigt wurde. Die Sache hatte keine Folgen gehabt, weil, als die Bilder wieder fort waren, Niemand in Berlin zurückblieb, der in ihrer Art hätte malen können, um Cornelius Concurrenz zu machen. Jetzt erschien Kaulbach als der vom Schicksal gesandte Gegenstand einer nachhaltigeren Demonstration, deren sich nun aber auch die Elemente still zu bedienen wußten, die in der Umgebung des Königs Cornelius' ausschließliche Herrschaft durch ein Gegengewicht zu reguliren suchten. Ich drücke mich hier milde aus und überlasse es denen, die später dies Capitel bearbeiten, eingehender darüber zu sprechen. Genug, Kaulbach, nachdem er in Berlin einmal festen Fuß gefaßt, wußte sich neben Cornelius bald als ebenbürtiger Nebenbuhler aufzuspielen. Während Cornelius an eigner Malerei noch nichts producirt hatte als einige Oelbilder, Nebenarbeiten, die heute bei Raczynski stehen, glänzte Kaulbach's Thurm von Babel bereits in seinen eleganten matten Tönen von der Wand herab. Das Camposanto brauchte damals noch Jahre, ehe in ihm nur gemalt werden konnte.

Kaulbach hielt sich Cornelius gegenüber in Berlin zurück. Seine Bescheidenheit und Umgänglichkeit verliehen ihm den Anschein der größten Harmlosigkeit und nur seine speciellen Freunde steckten sich allerlei Zeichnungen und Mittheilungen zu, aus denen hervorging, daß er ein cynisch unabhängiger Geist sei, der sich von nichts imponiren lasse. In München trat er

anders auf. Hier, gereizt vom Könige, ließ er seinem eigentlichen Talente freien Lauf und es entstanden die äußeren Fresken der Neuen Pinakothek, in denen er jene symbolische Darstellung der Regierung König Ludwig's geliefert hat, Gemälde, die ihrer Zeit im größten Maaße imponirten, während sie heute von der sanften Hand der Natur bereits halb ausgelöscht, ihrer Verwitterung entgegenharren, die im Interesse des Anftraggebers wie des Verfertigers nicht früh genug eintreten kann.

Kaulbach, dessen Neigung zu carikirter Auffassung so groß und bedeutend war, daß sein Reineke Fuchs als sein bestes Werk bezeichnet werden kann, hat unwillkürlich das Rechte getroffen, wenn er die Künstler und Gelehrten, welche auf den Pinakothekgemälden figuriren, mehr oder weniger carikirt darstellt. München war der natürliche Boden für diese Leute nicht. Sobald der König sein Gefilde selbst zu düngen und zu begießen aufhörte, ließ die ganze Pflanzung matt die Blätter hängen. Ihr Wirken und Arbeiten hatte etwas Theatralisches und brauchte künstliche Beleuchtung. Die nie abbrechende begeisterte Feststimmung wäre nicht möglich gewesen ohne die theilnehmende Laune des Königs. Dieses forcirte Wesen findet in den Gemälden der Pinakothekwände seinen Ausdruck. Insofern ließe sich sogar entschuldigen was gegen Cornelius hier geschah: man könnte sagen, das Schicksal habe sich der Hand Kaulbach's bedient, um vor Aller Augen darzustellen, wie gemacht und in höherem historischen Sinne eitel die ganze Wirthschaft war, an der Cornelius theilnahm. Die Malerei des 18. Jahrhunderts sehen wir als Ungethüm mit bezopften Köpfen dargestellt, gegen das die modernen großen Künstler zu Felde ziehen, vor allen sichtbar Cornelius, der, auf dem Pegasus reitend mit einem gewaltigen, in beiden Händen über seinem Haupte geschwungenen Schwerte anstürmt. Bei all dieser symbolischen Darstellung

hat ihm Kaulbach die gewohnte bürgerlich moderne Kleidung gegeben, so daß im Gegensatze zu dem geflügelten, fliegenden Schimmel, auf dem er steif sitzt, sein Anblick Lachen erregt. Kaulbach hatte dies gewollt und Jedermann es empfunden. Cornelius, der ihn als Künstler gern gelten ließ, hegte seit dieser Zeit einen Zorn gegen ihn im Herzen, und Kaulbach, dem dies gerade Recht war — hier wie übrigens — that nichts dagegen. Wie bei edleren Charakteren doch erst ein plötzlich aufspringender Funken persönlicher Liebe ihre Reinheit ganz fühlen läßt, so bedarf es bei Naturen, denen ein diabolischer Tropfen ins Blut geflossen ist, erst eines wirklichen Anlasses zur Abneigung, um sie voll zu durchschauen: nachdem dieser Anlaß Cornelius factisch jetzt gegeben worden, gingen ihm die Augen bald völlig auf. Er sah jetzt erst im vollen Umfange, welchen Gegner er in Kaulbach sich selbst gebildet hatte. Er erkannte die ungemeine Fertigkeit des Mannes, er ermaß sein Geschick, sich in die Verhältnisse zu finden, er sah daß Kaulbach weder von politischen noch religiösen Grundüberzeugungen ausging, sondern daß von ihm nur der eine egoistische Zweck des persönlichen Emporkommens verfolgt wurde. Er sah auch die Consequenzen voraus, für seine Kunst wie für sich selber. Hierin hat Cornelius sich nicht getäuscht. Nachdem 1848 sein Reich versunken war, brachen die besten Tage Kaulbach's an, dessen Populariät in ganz anderem Geiste Deutschland beherrschte, als Cornelius' Ruhm je vermocht. Cornelius hatte immer nur für die ein großer Meister sein können, die in Kunst und Wissenschaft die Vorstufen des Verständnisses überschritten, denen eine Ahnung wenigstens der höchsten geistigen Güter der Nation aufgegangen war; während Kaulbach sich mehr und mehr an die gebildete Durchschnittsmasse wandte und sich, besonders mit seinen Illustrationszeichnungen, zum berühmtesten Meister in Deutschland erhob. Seine Sachen sind von Stufe zu Stufe leerer und

flüchtiger geworden und am Ende mochten selbst seine Verehrer sie nicht mehr.

Wir lesen bei Förster, wie zu Zeiten Cornelius' Gefühl gegen Kaulbach durchbrach. Er sprach sich bei öffentlichen Gelegenheiten so aus, daß Jedermann es hören mußte. Man wünschte nachträglich, es sei lieber nicht geschehen, besonders wenn man sieht, mit wie vollkommener Klugheit sich Kaulbach ihm gegenüber benahm. Kaulbach wußte, daß der, der so heftig gegen ihn sprach, nur von einem kleinen Kreise noch verstanden werde, daß Cornelius, ohne es zu ahnen, längst eine vergangene Größe war. Kaulbach ließ seinen berühmten Gegner gewähren, verhöhnte ihn im Stillen und breitete sich in immer neuen Werken aus, während Cornelius nichts als sein Camposanto hatte, für das er weiter zeichnete als solle es einmal gebaut werden, und an dessen Entstehung längst Niemand mehr glaubte, der sich über die Veränderung der Dinge in Preußen keiner Täuschung hingab.

XIV.

Cornelius war im Jahre 1848 65 Jahre alt. Er hatte sich im modernen Sinne nie mit Politik beschäftigt. Der politische Geist der norddeutschen Bevölkerung zumal war ihm fremd. Er erwartete, als nach den ersten Zeiten der Rathlosigkeit die Autorität in Preußen die Zügel wieder in die Hand nahm, es sei Alles beim Alten geblieben und Dom und Camposanto würden errichtet werden. Der Unterschied zwischen den jetzigen, dem Lande verantwortlichen Ministern und den früheren Dienern der absoluten Monarchie war ihm so wenig verständlich als der Gedanke faßbar, es könne bei der totalen Umgestaltung des Staatsorganismus zukünftig möglicherweise überhaupt kein Geld mehr für die Unternehmungen flüssig sein, für die er von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen war.

Förster druckt eine Anzahl Briefe ab, welche zeigen, wie

die Correspondenz mit den betreffenden Behörden Cornelius allmälig in die neue Lage der Dinge einführte. Cornelius verlangte in dem Maaße, als die Cartons fortschritten, die dafür stipulirten Summen. Der Minister war in einer peinlichen Situation und es wurden Hülfsmittel gegen Cornelius benutzt, die die Noth an die Hand gab. Man sagte: all deine Forderungen sind schön und gut: aber wo ist der schriftliche Contract? Cornelius antwortete mit Recht: was geht mich der an, wo ich die Zusicherungen des Königs habe? Man hat mich berufen, mich arbeiten lassen, mich bezahlt, Jahre lang, und nun fragt man nach dem Contrakte, auf Grund dessen dies Alles geschah? Davon war nie die Rede zwischen dem Könige und mir.

Cornelius hatte Recht. Aber es saßen jetzt Leute in den Kammern, welche, wenn sie Geld bewilligen sollten, auch ein Recht hatten zu fragen: für welche Zwecke und auf Grund welcher Vereinbarungen? Cornelius gingen die Augen darüber auf, daß Dom und Camposanto einstweilen ihre Ruhe haben müßten. Daß zur rechten Zeit der Bau wiederaufgenommen werden würde, sagte der König zu und gewiß hat Friedrich Wilhelm IV. diese Pläne niemals als aufgegeben angesehen. Cornelius, nachdem er die neuen zwingenden Verhältnisse endlich begriffen, ging nun sogar noch weiter. Jetzt war es, wo er, statt einen tödtlichen Stoß zu empfangen, durch das Scheitern einer Unternehmung, die seine größte und gewaltigste werden sollte, die Freiheit gewann, sich auf einen Standpunkt zu stellen, der seiner würdig war.

Während man dort den Schein festhielt, noch an das Camposanto zu glauben, suspendirte er selbst alle seine Hoffnungen. Nicht aber seine Arbeit! Er beschloß, diesen Zeichnungen, an denen er unausgesetzt thätig blieb, eine höhere Behandlung zu verleihen als früher. Er betrachtete sie als Kohlenzeichnungen, denen als solchen die letzte Vollendung gleich zu geben sei. Er vergaß völlig, wofür er arbeitete, räumlich genommen,

betrachtete sein Christliches Epos als ein in der Idee zu vollendendes Werk und zeichnete in diesem Geiste Carton auf Carton, bis zu seinen allerletzten Tagen, in wachsender Arbeitslust. Diese Cartons sind das Schönste was er geschaffen hat, vor allem die Predellen zu den großen Mittelgemälden: langgestreckte Compositionen, Scenen aus dem Leben mit oft landschaftlichem Hintergrunde, vollendet mit Hülfe der Natur, die er, jetzt zu kleineren Maaßen zurückkehrend, mit jugendlicher Frische auffaßte. Und so, als die Frucht seines höchsten Alters hat er uns seine letzten Arbeiten geschenkt: die sieben Werke der Barmherzigkeit, denen gegenüber ich sage, es müßte an Deutschland verzweifelt werden, wenn diese Werke nicht, so lange sie bestehen, in der Empfindung, aus der sie hervorgegangen sind nachempfunden, und in ihrer künstlerischen Vollendung bewundert werden sollten. Es bedarf hierfür nichts als ihrer Aufstellung, die in Kurzem zu erwarten ist. Es scheint, daß in Cornelius am Schluße seiner Laufbahn das Gefühl erwachte, es könne für seine symbolischen Compositionen das Verständniß verschwinden; er dürfe, wenn er ganz sicher gehen wolle, nur das rein Menschliche ins Auge fassen, bei dem das Herz zumeist das Verständniß vermittle. Sein Ehrgeiz auf Gründung einer Schule hatte sich gelegt, seine politisch-religiösen Träume vom national regenerirenden Wirken der heiligen Freskomalerei waren versunken, seinem äußeren Ehrgeize konnte nichts mehr geboten werden, nur seine ungebrochne körperliche Frische und seine Arbeitslust waren unverwundet geblieben. Zwischen Siebzig und Achtzig, in der Stille, die ihn nun umgab, entfaltet sich sein Genius zu seiner letzten Schöpfung in großen, glänzenden Blättern abermals. Es kann nichts Schöneres, Beruhigenderes gedacht werden als dieser Abschluß seiner Laufbahn. —

Dies sind die Jahre, in denen ich Cornelius persönlich näher trat. Ich hatte, als halbes Kind noch, seine Berliner

Zeiten von Anfang mit erlebt. Er wohnte, wie wir, zuerst in der Lennéstraße, am Thiergarten, wo damals nur wenige Häuser in Gärten zu finden waren. Es steht mir noch vor Augen, wie die Berliner jüngeren Künstlern ihm bei seiner ersten Ankunft von München eine Abendmusik brachten; sie hatten sich unter den Bäumen dem Hause gegenüber aufgestellt, während auf dem Balcon Cornelius' Frau und Tochter in der Dunkelheit langsam auf und abgingen, bis er heraustrat. Durch Brüggemann, Cornelius' Schwager, kamen wir in nähere Verbindung mit ihm. Brüggemann war der officielle Chorus für seine Arbeiten. Er lieferte die erklärenden Programme dazu. Als Cornelius sein erstes in Berlin bekannt werdendes Gemälde, Christus in der Vorhölle, das er für den Grafen Raczynski gemalt hatte, in seinem Atelier ausstellte und mein Vater und Onkel hingingen, um es zu sehen, wurde es von Brüggemann mit Bewunderung erläutert. Ich war dabei und erinnere mich sehr wohl, wie an Ort und Stelle dazu geschwiegen, bei uns zu Hause hernach aber ziemlich ungünstig geurtheilt wurde. Dies Gemälde, an dem ich niemals Freude gehabt habe, schadete Cornelius in den Augen der Berliner sehr; auf diese Malerei hin wurde das alte Dictum vom Jahre 1820 zuerst wiederholt, man wisse ja, daß Cornelius nicht malen könne.

Das Verständniß für Cornelius' Werke und für seine geschichtliche Stellung bildete sich bei mir erst lange nach jenen Zeiten, ganz ohne sein persönliches Zuthun, als er zu Anfang der funfziger Jahre in Italien lebte und in Berlin von ihm kaum noch die Rede war. Seine Schüler fanden in Berlin keine Arbeit mehr, die jüngeren Berliner Künstler waren zum Realismus übergegangen. Cornelius, ob in Italien oder in Deutschland, erschien hier wie dort als gleich überflüssig. In seinem Hause, das vor dem Brandenburger Thore einst besonders für ihn gebaut worden war (in dem sich jetzt die königliche Hochschule für Musik befindet) standen seine Campo-

santocartons in vielen Zimmern; der Portier schloß auf wenn von Freunden zuweilen danach verlangt wurde.

Im Jahre 1857 ging ich nach Rom und besuchte Cornelius in Albano. Ich lebte einige Wochen dort bei ihm und lernte ihn wie zum ersten Male kennen. Er wohnte an Piazza di San Paolo in einer einsamen Gegend, wo selten ein Mensch vorüber kam, der am höchsten gelegenen Stelle des Ortes. Nur ein paar Schritte hatte man von da zum Walde, der sich dem See von Nemi zustreckt. Hier war ich lange Tage ganz allein mit ihm. Ich sah ihn die Morgende an einer Pietà in Tempera malen, einem Werke das nach England gegangen ist und dessen Hintergrund die Campagna von Rom bildete. Die Landschaft war in der Art Poussin's gehalten und Cornelius ward nicht müde, sie zu übergehen. Seine zweite Frau lebte damals noch, eine Römerin, nicht mehr jung und an der Krankheit bereits leidend an der sie bald starb, aber noch eine schöne, stattliche Frau, von ächt römischem Typus, dabei von liebenswürdiger, mütterlicher Freundlichkeit für mich. Abends, wenn nicht ausgefahren wurde, ging ich mit ihm spazieren, meist an den See, zu dem man von der mit breiten Steineichen beflanzten Galleria di sopra hinabsieht, während rechts das wie ein Ring ihn umgebende Gebirge sich erhebt, links in der Tiefe aber die römische Campagna weit über das ferne Rom hin bis zu den Bergen nach Toscana hinüber offen liegt.

Ich wollte jetzt, ich hätte aufgeschrieben was Cornelius damals mir erzählte. Er hatte eine vollendete Weltanschauung, in der alle Erscheinungen Platz fanden. Immer auf sich selbst beschränkt in seinem geistigen Fortkommen, hatte er ganz besondere historische Ideen, deren Unmöglichkeit mir oft so klar zu liegen schien, daß ich widersprach. Einmal gereizt, begann dieser Widerspruch öfter hervorzutreten, und daher die Stelle in Cornelius' von Förster mitgetheilten Briefe an Brügge-

mann, daß ich auf dem falschen Wege sei. Mir war es unerträglich, zu sehen, wie Cornelius sich über Preußens politische Stellung täuschte, wie ihm jedes Verständniß von der Nothwendigkeit der neuen Entwicklung abging und wie über die Zukunft der Deutschen Kunst und Literatur noch immer Gedanken in ihm lebten, die ich für abgethane Unmöglichkeiten ansehen mußte.

Doch kamen solche Streitigkeiten nur selten vor. Meist erging er sich in unbefangenen Mittheilungen aus seinem Leben, die in der Einsamkeit, die uns umgab, und unter dem Eindrucke des neuen Daseins, das ich zum ersten Male empfand, einen unverlöschlichen Eindruck auf mich machten und mich mit dem Gefühle der größten Dankbarkeit an jene Tage in Albano zurückdenken lassen.

Rom und die Campagna, unter päbstlicher Herrschaft noch und ohne Eisenbahnen, waren damals wie eine Insel, auf der man sich wie von aller Welt getrennt vorkam. Ich war im Sommer zu einer Zeit angekommen, wo die letzten Winter-Fremden eben ihren Abzug nahmen. Die ganz vereinsamte Stadt gehörte mir fast allein. Wenn ich Morgens im Vatican zu den unendlichen Sälen der Marmorsammlung ging, strömte der Orangenblüthengeruch des päbstlichen Gartens durch die geöffneten Balkonfenster in die kühlen Corridore, in denen mir kaum Jemand begegnete. Ueberall in Kirchen und Palästen dieselbe lautlose Einsamkeit, draußen dieselbe grelle Sonne in den Straßen. Niemals waren große, unerhörte, alle eignen Gedanken zu nichte machende Eindrücke in solcher Fülle von mir aufgenommen worden. Und aus dieser Stille dann in die wieder anders geartete Ruhe von Albano hinaus. Das Gefühl, das Berlin zuletzt Jedem verleiht: als sei Menschengewühl und Straßenlärm der eigentliche unentrinnbare Hintergrund alles menschlichen Lebens, der immer wieder durchbricht, wollte man ihm noch so weit zu entfliehen suchen,

hatte sich in Rom völlig verloren. Für die Gedanken der großen Dichter und Künstler empfing ich zum ersten Male die Stimmung, die ihrer allein würdig ist. Ich erinnere mich, daß Cornelius und ich eines Abends zusammen gingen und zuletzt auf dem felsigen Rande des Weges saßen, wo er steil, über spitze Baumgipfel hinüber, zum See abfällt. Es wehte ein Südwind, der den Wasserspiegel unten kaum anhauchte, über den sanften Gipfel des Monte Sommo aber dicke tiefhängende Wolken mit Gewalt herüber drängte, als quölle ungeheurer Dampf aus ihm heraus. Wir sahen lange hinüber, ein prachtvolles Schauspiel, besonders deshalb so großartig, weil auch wir von dem Winde ganz unberührt blieben, der diese Massen über uns fortriß. Endlich sagte Cornelius: „Erinnern Sie sich der Stelle in Goethe's Iphigenie, wo sie von den Helden vor Troja redet, deren Auszug sie als Kind erlebt?

> — Sie zogen aus
> Als hätte der Olymp sich aufgethan
> Und die Gestalten der erlauchten Vorwelt
> Zum Schrecken Ilions herabgesendet.

Wenn ich die las, sagte er, dann sah ich immer die schönsten Gestalten griechischer Helden vor mir, die aus dem Gebirge heruntergeritten kamen, als wenn sie wie aus einer ungeheuren Höhle herauskämen, die sich aufthat.“ Cornelius, von solchen Anschauungen erfüllt von früh auf, mußte sie als das einzig Reale, Bleibende betrachten, während ihm die Verwirrung der Zeiten, in denen er gerade lebte, als eine zufällige, vorübergehende, ziellose Bewegung erschien, innerhalb deren vor Allem Noth that, sich das eigne innere Leben nicht antasten zu lassen und an den Anschauungen festzuhalten, die Menschenalter hindurch sich bewährt hatten. Wie Goethe einst ihm gegenüber, war Cornelius jetzt der Welt gegenüber „legitimirt zu seinem Irrthume“, der in den Begriff seiner Meisterschaft aufgenommen war.

Es überfliegt einen immer wie ein kalter Schauer, wenn man nach längerer Abwesenheit im Berliner Leben wieder untertaucht. Die Gleichgültigkeit gegen ideale Interessen, die da selbst diejenigen zur Schau zu tragen gezwungen sind, die das Ideale wohl verstehen und es scheinbar nur ignoriren um es in der Stille zu fördern, hat etwas zu Boden Schlagendes. Voll von dem Wesen des Mannes und empört über die Gleichgültigkeit, mit der man bei uns seinen Werth weder empfand, noch sich um seine Werke kümmerte, begann ich jetzt auf eigene Faust zu agitiren. Ich wollte nur zwei Dinge erreichen. Erstens, es sollte Cornelius selbst irgend ein Zeichen gegeben werden, daß man noch von ihm wisse, und zweitens, es sollten seine Cartons ausgestellt werden, um ihn zum ersten Male dem Berliner Publikum (das damals noch ein Recht hatte, ganz Preußen zu repräsentiren) in seiner gesammten Thätigkeit vorzuführen. Denn Cornelius' Münchner Cartons, Anfangs der vierziger Jahre angekauft, standen nun beinahe zwanzig Jahre in den Kisten unangerührt da, in die man sie in München verpackte. Die in Stücke zerschnittenen Compositionen mußten zusammengeklebt und einfach aufgestellt werden.

Es gehört nicht hierher, zu erzählen, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren und wie es ihrer Herr zu werden gelang. Genug, daß ich bald die Ueberzeugung gewann, es werde meinen Bemühungen die furchtbare Regungslosigkeit, die man erfahren haben muß um sie zu kennen, mit vollem Gewichte entgegengesetzt, und es werde von Allen, die dafür hätten wirken können, nur ein Einziger die Sache wirklich durchführen: Alexander von Humboldt. Dieser Mann, gegen den die heutige Generation das Aeußerste an Undankbarkeit gezeigt hat, blieb bis zu seinen letzten Tagen die Zuflucht idealer Bestrebungen und wandte seine letzten Kräfte an, um sie zu fördern. Sobald er erkannt hatte,

es komme darauf an, durch Ausstellung der Werke Cornelius' geistige Existenz gleichsam zum ersten Male als historischen Anblick zu construiren, ging er mit dem größten Eifer auf den Gedanken ein und er hat ihn durchgeführt. Es waren vierzehn Tage vor seinem Tode, daß ich zum letzten Male mit ihm darüber verhandelte. Bei meinem Fortgehen wollte er mich begleiten — wie er Jedermann, der ihn besuchte, stets zur Thüre geleitete — war aber so matt, daß er sich vom Stuhle nicht erheben konnte. Ich griff ihm unter die Arme und brachte ihn zum Stehen, worauf er, wie in früheren Zeiten, den kleinen Weg neben mir vollendete und mich freundlich verabschiedete. Seine letzten Worte noch enthielten die Mahnung, ja nicht nachzulassen und die Sache durchzuführen.

Die Ausstellung der sämmtlichen Zeichnungen und Cartons kam 1859 zu Stande.*) Es fehlte nur weniges in Privatbesitz Befindliche. Der Eindruck war ein alle Erwartung übersteigender. Solange die Ausstellung dauerte, waren die Säle gedrängt voll, in allen Blättern davon die Rede, überall Biographien des Meisters zu lesen. Niemals aber auch war dergleichen, weder von ihm noch von einem anderen Künstler, geboten worden: eine Ausstellung fast aller Werke, die während einer Lebenszeit zu Stande kamen. Zugleich aber: Niemand schien sich zu erinnern, daß Cornelius selbst noch lebte und arbeitete. Das Ganze machte einen begeisternden Eindruck, aber durchaus im historischen Sinne. Hierzu trug die selbständige Natur seiner letzten Cartons viel bei. Unbefangen davortretend empfand man ihre Abgeschlossenheit bereits als Kohlenzeichnungen. Man sah mit Augen: die Ausführung dieser Sachen in Farben, durch fremde Hände, wie ja nothwendig gewesen wäre, würde nichts Erfreuliches zur Entstehung gebracht haben. Nur die Idee

*) Die dazu von mir verfaßte Erklärung abgedr. in Z. ausg. Eff.

tauchte damals als Nothwendigkeit auf, die jetzt durch Vollendung des Nationalmuseums der Ausführung ganz nahe gebracht worden ist: es müsse für diese Cartons ein eigenes Gebäude errichtet werden, in welchem sie zur Ehre des Mannes und zum Nutzen des Volkes sicher aufgestellt würden. Was war auch mehr zu erreichen? An die Weiterführung des Camposantobaues glaubte Niemand mehr. Kein Architekt hatte ein Interesse daran. Die Kosten wären ungeheuer gewesen, und die Cartons, wenn sie zur Malerei hätten dienen sollen, hätten dabei zerstückt und zerstört werden müssen.

Cornelius, dem nach Rom über diese plötzliche Begeisterung Berlins berichtet wurde, war über den Erfolg der Ausstellung hoch erfreut, am meisten jedoch im Gedanken an das Camposanto, auch wenn er sich sagen mußte, für ihn selbst sei da nichts mehr mitzuarbeiten. Es wäre unnatürlich gewesen, hätte ihn der Gedanke, sein Christliches Epos werde durch wunderbare Fügungen des Schicksals eines Tages noch auf den Mauern erstehen, je verlassen können. Der Unterschied war nur, daß er diese Unternehmung völlig der Gnade des zukünftigen Deutschlands überließ, und nur zu Zeiten die Wiederaufnahme der Arbeit noch zu erleben hoffte.

Und so, als er nach langem Aufenthalte aus Italien endlich zurückkam, unterwegs überall gefeiert, was Berlin anlangt aber fast unbemerkt in sein Haus wiedereinziehend, beschäftigten ihn aufs Lebhafteste fast nur die Gedanken an das große Werk und seine nie ruhende Arbeit wurde durch solche Hoffnungen bis zuletzt wach gehalten. Seine Frau war gestorben, er hatte sich zum dritten Male verheirathet, ein Kreis alter und neuer Freunde saß bis zuletzt um ihn, er hat bis zu der Krankheit, die ihn rasch hinraffte, niemals gekränkelt, er hat den Becher des Lebens bis zu den letzten Tagen fest in der Hand gehalten und den letzten Tropfen vom Rande fortgetrunken.

XV.

Ich habe mir aus diesen Jahren hier und da Notizen gemacht. Berlin hält die Menschen auseinander, ich kam nur selten zu Cornelius, der Eindruck, den er auf mich machte, war dann jedesmal ein um so frischerer. Ich schließe diesen Aufsatz indem ich Einiges aus meinen Aufzeichnungen mittheile, die ohne den Gedanken an Veröffentlichung nur für mich gemacht worden sind.

Den 25. November 1861.

„Ich wollte zu Cornelius gehen. Am Brandenburger Thore kam er mir mit seiner Frau entgegen. Ich begleitete ihn am Thiergarten her zu Brüggemann. Es ist neblig heute, der Reif saß an den Tannennadeln. Cornelius trug einen schwarzen Pelz.

„Hören Sie," sagte er, „ich habe jetzt alle meine Cartons wieder hier und sehe sie zum ersten Male: Alles was ich seit 10 Jahren — (er hätte 20 sagen können) — gearbeitet habe. Das Herz wurde mir warm dabei. Ich habe an alle die Zeit gedacht, daß ich in diesem Loch habe sitzen müssen, und nichts ist geschehen und ich bin mit Füßen getreten worden. Mißhandelt worden."

„Ich sagte, ich wüßte das wohl. „Nein," sagte er, „Sie wissen nicht, wie; und Niemand weiß es, wie sie mich mißhandelt haben. Aber Gott weiß es." Wir trennten uns da, vor Brüggemann's Hausthür." —

Er hatte die Cartons zum Camposanto theils mit in Italien gehabt, theils waren sie zu Ausstellungen versandt worden. Er nahm, wenn er nach Italien ging, immer von seinen Arbeiten mit, weil er das Bedürfniß hatte, stets den Anblick seiner ganzen Thätigkeit für dieses Werk vor Augen zu haben.

Den 2. Oktober 1863.

„Ich war heute bei Cornelius, zum ersten Male wieder

seit meiner italiänischen Reise. Er hatte vor Kurzem sein 80. Jahr angetreten. Ich fand ihn frischer und fester aussehend als vor zehn Monaten. Er zeichnete an einer der Predellen für die Camposantowand: „Die Pflege der Kranken, das Hinaustragen der Todten, das Begraben." Prachtvolle Sachen darin und wieder ein neuer Schritt zu freier, naturalistischer Auffassung. Nichts Leeres, Phrasenhaftes, wenn auch Vieles starr, sogar auffallend falsch.

„Er sagte: „Dies ist der Abschluß der Einen Wand. Es hat mich früher oft sosehr gegrämt, daß nicht gemalt worden ist: jetzt bin ich darüber hinaus, und, wenn ich mich recht bedenke, ist es ein Glück, daß es so kam. Ich habe so alle meine Kraft dem zuwenden können, was meine eigentliche Stärke, mein eigentliches, eigenthümliches Handwerk ist, worin ich etwas kann und leiste, und habe diese Cartons geschaffen, die tausend Jahre dauern können."

Den 14. November 1864.

„Ich hatte Cornelius beinahe sechs Monate nicht gesehen, meiner Reise wegen, und sah ihn vorgestern wieder.

„Er zeichnete am Carton: Christus zwischen den Aposteln, mit Thomas, welcher die Finger auf die Wunde legt. Eine sehr schöne Composition, seine abgerundetste, und in einer Weise mit Licht und Schatten ausgeführt als sähe er die Farben im Geiste vor sich und ließe sie durch die Kohle auch mich sehen. Alle Köpfe individuell und voll vom Gefühle des Augenblickes.

„Er war unverändert. „Ich stehe im 82. Jahre," sagte er und wollte wissen, ob Michelangelo da noch in Stein gehauen. Er wiederholte was er mir über diesen Carton schon früher gesagt: eigentlich sähe er das Ganze als Marmorgruppe vor sich und glaube, er würde sie bei jüngeren Jahren als solche schön gearbeitet haben."

Den 19. Juli 1865.

„Ich war eben bei Cornelius, um ihn noch einmal zu sehen ehe ich heute Abend abreise.

„Als ich an das Haus kam, trat er aus der Gartenthüre, vor ihm her sein kleiner Hund, für den er, weil er zu laut bellte, ein Stück Latte als Strafmittel in der Hand hielt. Ich wollte ihm den Arm geben, um die steinernen Stufen der Hausthüre mit ihm aufzusteigen: er nahm die Hülfe jedoch nicht an und stieg, rasch eine Stufe ohne Zwischenraum auf die andere folgen lassend, hinauf. Er sah sehr gut aus, seine Farbe war frisch und sein Händedruck fest, wenn auch die Hand eiskalt war.

„Unten auf dem Flur blieb er stehen. „Meine Cartons sind wieder hier!" sagte er. Ich sagte, ich hätte geglaubt, sie ständen noch im Camposanto.

Es war von seinen zuletzt vollendeten Sachen in dem großen, mit Brettern zugeschlagenen Raum des Camposanto eine Ausstellung gemacht worden.

„Nein," erwiederte er, und es ist mir lieb, daß sie wieder hier sind. Man fing schon an, sie als Eigenthum zu betrachten und die Hand darauf zu legen. Man fing schon an, sie photographiren zu lassen!"

Cornelius hat das, zum großen eigenen Nachtheil, niemals dulden wollen. Es wurden damals Negative angefertigt, aber es durften nur zwei Abzüge davon gemacht werden, einer für ihn, einer fürs Museum.

„Ich schwieg. Wir traten in das erste große Zimmer ein, wo die Vier Reiter stehen. „Dieser Mensch," fuhr Cornelius fort — (er nannte einen Namen, den ich fortlasse) — „ist die Qual und der Jammer meines Lebens. Nichts hat er unversucht gelassen gegen mich. Das doppelte Exemplar des nach England gekommenen Taufschildes hat man auseinander schneiden lassen und Niemand bekommt es zu sehen." Ich

antwortete, das sei nicht gut möglich. Ich meinte den Schild vor nicht langer Zeit zusammengesetzt gesehen zu haben. „Nun, dann bin ich froh," sagte er. „Ich weiß es erst seit gestern."

Ich erinnere mich nicht mehr was damals mit dem zweiten Exemplare des Schildes vorgenommen war, das sich im Besitze des königlichen Museums befindet.

„Wir standen vor der Predella, die die Pflege der Kranken und die Bestattung der Todten darstellt. „Das ist meine gute Frau," sagte er, „ich habe da auch ihren Namen aufgeschrieben. Das (die Landschaft) ist die Campagna di Roma."

Von dieser Frau, seiner zweiten, stand in Cornelius' Stube auf seinem Tische eine Miniaturmalerei, die, in vorzüglicher Ausführung und bei großer Aehnlichkeit, zu einer Zeit gemacht worden war, wo sie noch im vollen Glanze der Schönheit stand. Ich weiß nicht, was aus dem Bildchen geworden ist.

„Wir gingen die Säle durch und traten endlich in das rechts von der Hausthüre liegende Zimmer. Da war „Die Kleidung der Nackten", eine reizende Composition, „Die thörichten und klugen Jungfrauen", und, verschlossen in einem Kasten mit Flügelthüren „Die Erwartung des Jüngsten Tages" aufgestellt. Es stand da ein niedriger Acttisch, auf den setzten wir uns, dicht vor uns „Die Kleidung der Nackten." Die feine, wirklich entzückende Zeichnung war über und über mit Feuchtigkeitsblasen bedeckt, die sie in dem feuchten, muffigen Camposantoraume bekommen hatte und die denen zur Last fallen, die die Cartons dort ausstellten. „Es thut mir leid," sagte Cornelius, und tupfte leise und vorsichtig mit dem Finger auf der Frau mit dem säugenden Kinde herum, deren Gestalt am meisten verdorben war.

„Er sagte nichts weiter darüber. „Sie sollen sehen," fing er dann wieder an, „Sie werden es erleben, es wird ein großes

Geschrei werden, wenn ich todt bin: ho, der Cornelius, der große Künstler!" „Jawohl," sagte ich, ich werde es erleben und dann nicht mitschreien." „Ich habe doch meine herzliche Freude daran, jetzt wieder," sagte er, und zog mit dem Finger in der Luft eine der Bewegungen der Gruppen nach. Es ist so gezeichnet, wenn auch klein, daß es ganz colossal ausgeführt werden kann."

„Wann werden wir uns wiedersehen?" fragte er als ich fortging. „Im Herbste." „Ich glaube hier nicht mehr", antwortete er. Ich wollte das nicht gelten lassen. Ich beschrieb ihm sein gutes Aussehen. Er lachte und gab Alles zu, lobte auch sein Befinden. Er wurde sogar ganz vergnügt und fing an ein Lied zu singen, dessen Melodie wir vor acht Jahren in Albano von der Straße her zum Uebermaße gehört. So trennten wir uns."

Den 31. October 1865.

„Ich ging zu Cornelius. Er saß im kleinen Garten hinter dem Hause, dessen Sträucher fast noch grün zu nennen sind. Die Sonne schien warm. Er war frisch und fest im Gesichte und erzählt mir mit wahrem Stolze, er habe einen neuen Carton begonnen. Es steckt eine wunderbare Kraft in dem Manne. Wir saßen zwanzig Minuten zusammen. Ich erzählte ihm von dem Crucifixe Dürer's in Basel. Mit welchem Antheil er darauf einging und dann von Dürer sprach! Er sagte mir, man habe seine Dantecomposition, die der König von Sachsen besitze, modellirt und, in Eisen gegossen, ihm zum Geschenke gemacht. Es nehme sich ganz vortrefflich aus. Ich mußte ihm versprechen, die Photographie des Crucifixes zu bringen."

Den 5. November 1865.

„Bei Cornelius gewesen. Es war kein Licht im Zimmer als ich eintrat und ich begrüßte im Finstern so den alten Xeller, nebst ein paar Herren und Damen, mit denen ich bekannt

gemacht wurde ohne zu sehen und gesehen zu werden. Dann kam die allabendliche, dämmrige Lampe mit der Aussicht vom Monte Pincio nach der Peterskirche als Lichtschirm davor. Auf dem Tische stand die Ilsenburger Schaale mit den Dantereliefs. Cornelius zeigte Photographien nach colorirten Kirchenfenstercartons von Coomans für einen Grafen Stolberg angefertigt. Aeußerst geschickt und zart ausgeführte Compositionen, in den Formen etwa, die Flandrin aufgebracht hat: eine Mischung historischer Costümtreue mit classisch ruhiger Haltung und voll ernst-byzantinisch, jesuitischer Gesinnung. Mir widerstrebten diese Dinge außerordentlich, sie waren mir vielleicht nie so unerträglich als grade jetzt, ich glaube, weil Cornelius sie lobte und ich vor der Gesellschaft nichts sagen wollte.

„Dieser geflügelte Christus am Kreuze, diese Heiligen, diese inhaltlose Innigkeit: ich fühlte, wie berechtigt die realistische Richtung unserer Tage ist. Man will dergleichen nicht mehr sehen. Man revoltirt um so mehr dagegen, jemehr Kunst dabei aufgewandt worden ist. Wüßten unsere Realisten nur Wahrheit und Wirklichkeit zu unterscheiden.

„Die Rede kam dann auf Allerlei. Cornelius ist mit lebendigem Interesse stets bei der Hand. Wollte man ihn diesen Coomans'schen Zeichnungen gegenüber recht aufs Gewissen fragen, er würde sie auch wohl ihrem wahren Werthe nach taxiren. Aber es genirt ihn, dazu getrieben zu werden. Er hat eine katholische Gesellschaft um sich, an die er gewöhnt ist."

Den 31. December 1865.

„Ich war heute Abend, am letzten des Jahres, bei Cornelius. Ich fand ihn so frisch und wohl aufgeräumt, daß es eine Freude war. Er sagte: „Ich habe wieder etwas fertig. Wenn Sie kommen wollen, sollen Sie es sehen."

„Die Rede kam auf Menzel's Krönungsbild. Er sprach

über Menzel und erkannte dessen Verdienste sehr richtig und sehr wohlwollend an."

Den 26. Februar 1866.

„Heute bei Cornelius. Er ging und saß im Garten, wo Alles schon frühlingsmäßig in Knospen steht. Es war davon die Rede, daß dieser Tage in einem öffentlichen Vortrage heftig gegen Kaulbach gesprochen worden sei.

„Wenn sich Jemand über Kaulbach zu beklagen hat," sagte Cornelius, „so bin ich es. Aber daß man ihn jetzt herunterreißt, dazu ist er zu gut!"

„Cornelius spricht sich, wenn die Rede auf Kaulbach kommt, meistens sehr heftig aus, in früheren Zeiten noch heftiger als jetzt; niemals aber ist er ungerecht oder gehässig gegen ihn, sondern erkennt sein bedeutendes, seiner Meinung nach mißbrauchtes Talent an."

Den 8. März 1866.

„Ich sah Brüggemann im Sarge liegen. Ein ganzes Element weniger nun für mich, obgleich ich ihm nur selten begegnete. Einer der Repräsentanten jener humanistisch Alles umfassenden Bildung, die denen anklebt, die die Goethe-Zeiten noch erlebten."

Brüggemann wirkte bekanntlich als einer der heftigsten Vertreter der katholischen Interessen im Cultusministerium. Doch war diese Bewegung damals noch eine so leise und unterirdische, daß sie im persönlichen Verkehr sich kaum bemerklich machte. Brüggemann hatte ausgebreitete Kenntnisse und das lebendigste Interesse für jede neue Erscheinung. Ohne Zweifel aber ist es sein Einfluß gewesen, der bei Cornelius in dessen letzten Jahren das katholische Element äußerlich schärfer hervortreten ließ und ihm dadurch eine Stellung gab, die er, sich selbst überlassen, niemals eingenommen haben würde. Von der auch in Italien nicht das Mindeste zum Vorschein kam.

„Cornelius, zu dem ich dann ging, lag auf dem Kanapee. „Jetzt komme ich daran," sagte er, „fünfundvierzig Jahre habe ich mit Brüggemann gelebt. Eben, wie ich ganz in Gedanken an seinen Verlust arbeite, kommt ein Brief, der, zu Anfang unleserlich geschrieben, immer undeutlicher wird. Ich lege ihn ruhig bei Seite und sage: den kann mir der Brüggemann lesen. Ich kann mich gar nicht an den Gedanken gewöhnen, daß er fort ist."

„Ich sagte, Humboldt habe doch so lange gelebt. „Neunzig Jahre!" rief Cornelius, auf einmal ganz in Feuer. „Und Tizian? Ja, der lebte jetzt noch, wenn er nicht an der Pest gestorben wäre!"

„Wir gingen in den Garten und spazierten in der Sonne herum. Er nimmt an Allem Interesse wie Jemand der mitten drin steht. Er trug eine kleine runde Pelzmütze von grauem, feingekräuseltem Fell, die ihm Prinz Radziwill geschenkt.

„Er sagte: „Hören Sie, aber sagen Sie nichts davon: Das Camposanto spukt jetzt wieder im Hintergrunde!" Er hofft immer noch, es zu erleben. Sein letzter Carton wird prachtvoll. Er arbeitet mit jugendlichem Eifer daran."

Dies meine letzte Notiz über ihn. Am 6. März 1867 starb er. Seine Frau hat ihn mit hingebender Sorgfalt gepflegt. Während seiner Krankheit sah ich ihn nicht, nach seinem Tode dann zuletzt auf seinem Bette. Er sah im höchsten Grade abgemagert aus, hohes Alter und Krankheit hatten hier zusammen ihr Werk vollbracht. Die Energie seines ganzen Wesens drückte sich auch jetzt noch in seinen Zügen aus.

In weiten Kreisen durch Deutschland wurde sein Verlust würdig empfunden, in Berlin bemerkte man ihn kaum; ich habe aus dem Munde von Leuten, denen ein gewisser Ernst beim Tode eines solchen Mannes angestanden hätte, Witze über ihn gehört. Sein Tod sei ja keine Neuigkeit: Cornelius sei ja bei Lebzeiten schon unsterblich gewesen, und

ähnliches. Ich schreibe das hier nieder, weil es mir Pflicht erscheint, auch dergleichen zu verzeichnen, und weil solche Züge, die Jeder gern vergessen möchte, zur Beurtheilung der Zeit später von Wichtigkeit sein werden. Cornelius ist von einem meist aus officiellen Persönlichkeiten bestehenden Zuge zur letzten Ruhe begleitet worden. Tiefer und würdiger wurde der Verlust in anderen Städten Deutschlands empfunden und mit Feierlichkeiten anerkannt. Ein Denkmal soll ihm in Düsseldorf jetzt errichtet werden, das Donndorf in Dresden eben vollendet. Eine vortreffliche sitzende Statue von ihm hat Calandrelli als Ornament für das gräflich Raczynski'sche Haus gearbeitet, das neben dem Hause steht, in welchem Cornelius zuletzt in Berlin gewohnt und gearbeitet hat.

XVI.

Cornelius' Tod wurde von den Berliner Künstlern zumeist als ein Ereigniß angesehen das sie gar nichts anginge. Die Mehrzahl wußte kaum von ihm, einige haßten ihn. Auch heute wird innerhalb dieser Kreise vielfach bedauert, daß das neue Nationalmuseum seinen Cartons zum Opfer fallen solle. Man hat vergessen, daß es nur um dieser Werke willen gebaut worden ist. Hätte eine Abstimmung entscheidende Kraft, so würden Cornelius' Cartons zum Frommen des Vaterlandes heute vielleicht ebenso bei Seite geschoben werden, wie es die königliche Akademie der Künste bisher mit dem Carton der Wiedererkennung Joseph's gemacht hat. Ich weiß, daß nicht Jedermann so denkt; die Wenigen jedoch, die anderer Meinung sind, würden schwerlich zu Gehör kommen.

Die Zeiten liegen noch nicht so weit hinter uns, wo die politische Meinung des Landes in Berlin nicht nur ausgesprochen, sondern in Berlin auch producirt wurde. Berlin war der Wohnort der bedeutendsten Männer, des gebildetsten Publikums, der Sitz der gründlichsten Kritik. Dies jedoch ist

seit einigen Jahren anders geworden. Heute ist die Production der in Deutschland maaßgebenden Gedanken längst auf ganz Deutschland übergegangen und in Berlin steht nur noch die Rednerbühne. In ästhetischen Dingen darf dies künftig nicht anders sein. Sämmtliche Deutsche Künstler müssen Stimme haben, wenn in Fragen ein entscheidendes Urtheil hier gefällt wird, welche ganz Deutschland angehen. Was gab der königlichen Akademie das Recht, jenen Schatz ersten Ranges Jahrelang unsichtbar zu machen, als existirte er nicht? Würden die Museen befugt sein, ohne weiteres ein bedeutendes Kunstwerk zu verschließen? Würde die königliche Bibliothek eine werthvolle Handschrift einfach unter Schloß und Riegel legen dürfen? Säßen nicht zufällig in Berlin noch ein paar Leute, welche andere Gesichtspunkte haben als den heute in so beschämender Weise geltend gemachten, ja, man sollte glauben, von nun an überhaupt maaßgebenden: den nämlich, daß beim Betriebe der Kunst vor allen Dingen Geld verdient werden müsse, so würde ein Schaden für Deutschland entstehen, den das unfehlbar nachfolgende Urtheil späterer Geschlechter zwar verdammen aber nicht wieder gut machen könnte.

Ich bestreite dem ausübenden Künstler durchaus das Recht, in Dingen der Kunstgeschichte ein entscheidendes Votum zu haben. Ich habe mit vielen und mit bedeutenden Künstlern kunstgeschichtliche Fragen debattirt: niemals bin ich einem begegnet, der nicht, was die allgemeine Ansicht anlangt, einseitig gewesen wäre und der nicht ganze Kategorien von Werken, die einer, seiner eignen Richtung widersprechenden Schule entsprungen waren, mit schneidender Ungerechtigkeit behandelt hätte. Diese Einseitigkeit ist eine ebenso gewisse, als sie eine natürliche ist. Sie muß vorhanden sein. Cornelius würde nicht der sein, der er war, wenn er von Genre- und Landschaftsmalerei nicht mit so souveräner Verachtung gesprochen hätte. Nichts ist leichter geschaffen als

ein „Präcedenzfall“, nichts ist so gefährlich: wer heute sich das Recht anmaaßte, Cornelius' Cartons ihren Platz zu bestreiten, der gäbe einer zukünftigen Generation, deren Geschmack er weder kennt noch beeinflussen kann, das gleiche Recht seinen eignen Werken gegenüber in die Hände.

Völker pflegen in jeder Generation eine Anzahl Männer hervorzubringen, deren geistige Kraft so groß ist, daß sie durch Charakter und Thätigkeit das Vorrecht erwerben, von Allen gekannt und genannt zu werden, daß sie, ganz abgesehen von der politischen und religiösen Partei, zu der sie sich hielten, als Repräsentanten der Nation im höchsten historischen Sinne dastehen. Diese Männer können Schwachheiten oder Einseitigkeiten gehabt haben, sie können zu früh gestorben sein um sich voll zu entwickeln, sie können zu lange gelebt haben, so daß ihre letzten Anschauungen mit denen der Generation nicht mehr stimmten, innerhalb deren sie ihre Tage beschlossen, ja sogar, wenn diese Männer energische, rücksichtslose, gewaltsame Naturen sind, so durfte die Zeit, in der sie lebten, sich in offenbarem Gegensatze zu ihnen befunden haben: immer müssen sie Gegenstand unserer Ehrfurcht bleiben, denn die Nationen haben nichts Höheres aufzuweisen als sie. Es gab Zeiten, wo Niemand den Namen Lord Byrons auf die Lippen nehmen durfte in seinem Vaterlande, und heute, eben, tritt ein Comité zusammen, um ihm ein Denkmal zu errichten. Wer solchen Männern manches vorzuwerfen hätte, wird manchen guten Grund anführen können, um seinen Standpunkt zu vertheidigen. Allein so berechtigt und nothwendig vielleicht einst die festeste Opposition gegen ihre eingreifende Thätigkeit war: keinen Grund kann es geben, der uns von der Pflicht der Ehrfurcht losspräche sobald sie nicht mehr unter den Lebenden sind. Sehen wir uns wohl vor, was wir thuen. Der größte Vorwurf, der ein Volk treffen kann, ist, undankbar gegen seine großen Männer zu sein.

Nehmen wir an, es handelte sich darum, den Vertretern des Deutschen Volkes bei irgend einer außerordentlichen Gelegenheit die Nothwendigkeit ans Herz zu legen, daß für die Deutsche Kunst etwas zu thun sei. Und nun träte etwa Einer von denen auf, denen alle unsere geistigen Reichthümer überhaupt ein Spott sind, nur weil sie ihren Werth nicht zu ermessen wissen, oder ein Anderer, dem die heute nur auf Gelderdienst losarbeitende Thätigkeit einer großen Anzahl der Deutschen Künstler so verhaßt wäre, daß er seinen Widerwillen gegen diese auf alle zusammen übertrüge, und es fragte dieser oder jener höhnisch, was das denn sei: Deutsche Kunst und Deutsche Künstler? Woher denn diese Herren Künstler, die soviel Geld verdienten und öffentlich predigten, daß je weniger geistigen Inhalt ein Gemälde besitze, um so schätzenswerther und verdienstvoller seine Herstellung sei, ihre Berechtigung noch auf öffentliche Unterstützung nähmen?

Dieselben Leute, die die Wände des Nationalmuseums heute so gerne von Cornelius' Cartons befreit sähen, damit Werke ihrer Mache da Platz fänden, würden, wenn man diesen Rednern eine Anzahl großer Namen entgegenschleuderte, mit in den Ruf einstimmen: Cornelius! Sein Name würde, wie der todte Cid durch den bloßen Anblick die Feinde schlug, durch seinen Klang die Verächter Deutscher Kunst zu Boden schlagen. Cornelius' Name wird noch oft gebraucht werden, um mit der Wucht seiner vier Silben Alles auszudrücken, was für die Ehre Deutscher Kunst gesagt werden kann. Cornelius' Cartons in der Nationalgallerie werden in kommenden Zeiten die Deutsche Kunst vielleicht noch als schützende Macht zu beschirmen haben. Denn wer vor seine Vier Reiter tritt, und wenn es der Roheste wäre, muß ein Gefühl der ungeheueren Persönlichkeit empfangen, deren Hände das geschaffen haben. Und wenn man diese Vier Reiter durchläßt, wird man auch wohl das Uebrige passiren lassen, das von dem-

selben Künstler herstammt, auch wenn manches darunter nicht so auf den ersten Blick verständlich ist.

Niemandem aber wird es auch in der Zukunft, wenn Cornelius' Andenken in alle seine Würden wieder eingesetzt ist, einfallen, seine Werke zum Muster für Nachahmung aufzustellen. Diese Linien sind seine Linien und haben Niemandem sonst zu dienen. Ich wiederhole: Die heutige Richtung auf das Reale, d. h. auf die Wiedergabe dessen, was das Auge sieht ohne bei der Darstellung dem Umrisse oder der Farbe den Vorzug zu gewähren, ja sogar das Absehen von der Wahl geistig inhaltreicher Gegenstände bei den Kunstwerken, das manche Künstler sich zur besondern Pflicht machen, hat sein Gutes und Nützliches. Besser einfache Nachahmung der Natur, als sogenannte ideale Stoffe, denen wirklicher Inhalt dann erst recht abgeht. In der Richtung auf das Reale liegt das, was uns fehlte. Cornelius dachte seine Gemälde nicht in Farben, er ordnete die Gestalten dem geistigen Inhalte seiner Werke unter. Sie bedürfen der Mehrzahl nach zu sehr der Erklärung. Wollen wir heute einen Fortschritt schaffen, so richte man alle Kraft dahin, das Handwerksmäßige in der Kunst zu vervollkommnen und den Künstler ganz im Allgemeinen in seiner geistigen Bildung zu fördern. Den Inhalt der Werke wird die Zeit bringen, oder sie versagt ihn, je nachdem; schenken, bewirken, erzielen läßt sich in dieser Richtung von Seiten einer Regierung nur sehr wenig. Wir müssen erwarten, daß Meister aufstehen, von denen die Augen des Volkes bezaubert und von denen die mehr nachahmenden Talente der Künstler zweiten Ranges zu diesen oder jenen Lieblingsanschauungen mitfortgerissen werden. In diesem Sinne ist heute die Berliner Akademie reorganisirt worden. Früher stellte man an die Spitze solcher Institute Meister, deren Richtung maaßgebend war für die ganze Anstalt. So noch ist Cornelius selbst in Düsseldorf und in München an die Spitze der königlichen Akademien getreten. Wer da nicht wie er

dachte, fand überhaupt keine Stätte da. Heute wird eine Einrichtung gesucht, bei der diese Direction womöglich fortfiele. Man theilte das Institut in zwei Hälften, die nur der Verwaltung nach zusammenhängen. Die niederen Classen haben nur die technische Ausbildung zum Zweck, die oberen Classen bestehen in einer Anzahl Ateliers, welche Meistern der verschiedensten Richtungen zugetheilt sind, bei denen die Schüler nach eigener Wahl eintreten können. Was könnte heute ein Director nützen, der, wie Cornelius, Genremalerei und Landschaftsmalerei für kaum eines Malers würdig hielte, etwa wie Michelangelo neben der Freskomalerei die Oelmalerei verachtete, weil das eine Malerei für Frauen sei? Was aber auch ein Director, welcher, wie Piloty, den Triumphzug des Germanicus so malt, als sei sein Werk die photographisch treue Wiedergabe eines Tableaus, das, als Aktschluß irgend einer Balletvorstellung diesen Stoff verherrlichte? Und wollte man auch einem Talente wie Piloty hingehen lassen, dergleichen und Anderes für sogenannte realistische Geschichtsmalerei zu geben: wer möchte angehende jugendliche Talente in diesem Sinne von Staatswegen unterrichtet sehen?

Eine neue nationale Kunst kann nur einer rein geistigen Bewegung entwachsen, die in der Region der höchsten Gedanken des Volkes sich vollzieht. Tritt diese Bewegung ein, so wird sich von selbst zeigen, daß keine Neugestaltung unserer Kunst möglich sein kann ohne Anschluß an die großen Meister der Vergangenheit. Wie frei glaubte Cornelius thun und lassen zu können was ihm sein Genius eingab, und wie durchaus wurde er von seiner Zeit beeinflußt: entweder gefördert oder zurückgehalten. Und wie drängten sich ihm, der Raphael und die Antike zuerst für Ausgeburten der Sünde hielt, Raphael und die Antike, als ihre Stunde kam, dennoch als Muster auf. Kommen große Talente wieder, so müssen sie zu dem Vergannen, Abgethanen zurückkehren und eine Verbindung suchen.

XVII.

Goethe drückt den eben dargelegten Gedanken, aller Fortschritt in der bildenden Kunst sei nur möglich im Anschlusse an das früher Geleistete, kürzer aus, indem er sagt, alle ächte Kunst — er begreift auch die Dichtkunst darunter — müsse von einem „Ueberlieferten" ausgehen.

Dieses Ueberlieferte gewahren wir nicht nur in der bildenden Kunst als die einzige constant die Völker beherrschende Macht, es ist in allen Fächern der geistigen Existenz der Völker gleich erkennbar und nothwendig.

Jedes Volk hat seine Religion: seine officielle Verehrung des höchsten Wesens. Als die Blüthe aller Religiosität aber stellt sich unserem philosophirenden Geiste, im Gegensatze zu diesem öffentlichen Dienste, eine durch keine menschliche Sprache auszudrückende Hingabe an das Walten einer Weisheit dar, von der wir alles Gute erwarten und deren unbegrenzte Macht wir anerkennen. Man sollte meinen: hierüber mit sich selbst im Klaren zu sein, genüge völlig und mache alles „Herplappern von Gebeten" allen „Formelkram der Confessionen" überflüssig.

Die Erfahrung zeigt, daß dies Bewußtsein nicht genüge. Daß eine gemeinschaftliche Verehrung des höchsten, die Welt regierenden Wesens durch festgestellte gemeinsame öffentliche Handlungen der Völker, neben der im Stillen dargebrachten Verehrung des Einzelnen unentbehrlich sei. Diese Formeln werden durch mühsame Arbeit für Jahrhunderte festgestellt. Es sind nichts als Worte, von denen es scheinen könnte, manches andere thue hier und da dieselben Dienste: und doch hält man seit Jahrhunderten oft an der einzigen alten Formel der Gebete und Lieder fest, deren Wortstellung und Wortwahl unveränderlich erscheint. Wer nur die „Pfaffen" für die stillen Hüter dieser Worte hält und sich einbildet mit den Geistlichen wären sie fortzuschaffen, täuscht sich.

Dieser Formeln bedürfen wir nicht allein für die Religion, sondern das Leben der Völker bewegt sich nach allen Richtungen in solchen Formeln, die sich langsam ändern und über deren ersten Ursprung Niemand Auskunft gegeben hat. Deren Einfluß sich bis in das feinste geistige Leben erstreckt, dem sie durch ihre sich aufdringende egalisirende Uebermacht die ursprünglich angeborene Freiheit sosehr beschränken, daß man an dieser Freiheit überhaupt zweifeln könnte. Alle in der That zü beobachtende „Freiheit“ äußert sich nur darin: diese Formeln so früh als möglich als das eigentlich die Welt Anregende zu erkennen, ihre Wirkung zu verfolgen, ihre Handhabung zu studiren, sie sich anzueignen und die eigne Energie in ihrem richtigen Gebrauche derart zu entfalten, daß es den Anschein habe, als wirke unsere Energie rein aus sich. In den wildesten Zeiten der französischen Republik, in den härtesten Tagen der Napoleonischen Tyrannei, ist immer nur das Volk durch den Gebrauch von Formeln aufgestachelt oder niedergehalten worden, die von denen, die sich ihrer bedienten, als uralte Erbschaft übernommen waren, und deren ungeheure Wirkung nur in der Art und Weise der Benutzung lag. All unser Staatsleben, Familienleben, geistiges Leben beruht auf einer ewigen Umgestaltung dieser Formeln, die zuweilen als unerträgliche Kette für den Moment gewechselt, immer sofort aber in irgend einer Lage wiederaufgenommen werden.

Unser Phantasieleben bewegt sich in derselben Abhängigkeit vorwärts. Man sollte denken, jedem Maler oder Dichter sei es möglich, in unbekümmerter Freiheit den menschlichen Körper von einer ganz neuen Seite, den menschlichen Geist in ganz neuer Erscheinung darzustellen. Die Welt pflegt sich regelmäßig beim Erscheinen eines neuen Talentes der Täuschung hinzugeben, als sei dieser unerhörte Fall eingetreten. Niemals aber ist das in Wahrheit geschehen. Immer sehen wir, wie doch nur das „Ueberlieferte“ in neuer Form weiterge-

geben wird. Mit der feinsten Gewandtheit suchen Künstler oft zu verbergen, daß Altvorhandenes von ihnen wiederholt wird. Völlig Abgelegenes ahmen sie nach, überraschende Effekte bringen sie vor: nichts aber, für das ein Muster nicht nachzuweisen wäre. Noch vor hundertfünfzig Jahren wäre es ein unerhörtes Beginnen gewesen, Shakespeares Jamben bei uns einzuführen, noch vor hundert schienen Deutsche Hexameter ein gewaltiges Wagniß. Noch vor dreißig hätte Niemand den Engländern von Hexametern reden dürfen und heute ist dieses Versmaaß ihrer Sprache fest aufgedrungen worden. Denselben Proceß machten die Römer durch, als ihnen eine neue Prosodie aus Griechenland zukam, und wer weiß, bei wem Homer seine Hexameter bauen lernte? In Dichtung und bildender Kunst besitzt die Menschheit nur eine kleine Anzahl typischer Gestalten, die bereits Homer in voller, wahrscheinlich uralter Entwicklung wiederholte, und die heute noch als regierende Familie aller Kunst und Dichtung dastehen. Unter unzähligen Namen kehren sie wieder: immer die alten Gestalten: Iphigenie, Antigone, Achill, Briseis, Klytemnestra, Penelope, Thersites. Sie können als moderne Franzosen auftreten: vorhanden waren sie immer, neu incarnirt werden sie immer neu erscheinen. Im letzten englischen, amerikanischen, französischen, jüdischen, Deutschen Romane: immer anders getauft die uralten Männer und Frauen, Brüder und Schwestern, Väter und Söhne, die sich lieben oder sich bekämpfen. In unveränderlicher Gestaltung scheinen sie der ersten Menschengeneration gleich verliehen zu sein, und die letzte wird, wenn sie ihre Gedanken im freien Spiele des Geistes über den irdischen trüben Wust des Erlebten erheben will, auf den Gemälden, die sie betrachtet, oder in den Gedichten, die sie liest, doch nur die durch Jahrtausende gebrauchten Formen und Figuren wiederfinden und nichts Anderes.

Daß dies Schauspiel in der bildenden Kunst sich mit

ununterbrochener Gesetzmäßigkeit wiederhole, lehrt uns die heute zum ersten Male systematisch sich voll entfaltende Kunstgeschichte. Ihre vornehmste Aufgabe ist die Verfolgung des ewig Unveränderlichen unter dem Scheine des ewig Neuen. Darin besteht aller „Fortschritt", daß das unveränderliche Alte in immer höherer Reproduction als etwas Neues gleichsam zum ersten Male wieder geschaffen werde.

Cornelius ist der letzte große Deutsche Meister, der dieser überlieferten Typen sich bemächtigte und der ihre Entwicklung gefördert hat, und am Meisten tritt das hervor in seinem Christlichen Epos. Es kann nichts nützen, den Zusammenhang hier in Worten nachzuweisen. Die Cartons müssen erst aufgestellt und genugsam betrachtet sein, es müssen die nöthigen Vergleichungen langsam gemacht werden, es kann das Resultat dieser Betrachtung weder beschleunigt werden, noch ist eine solche Beschleunigung irgend wünschenswerth: das Ergebniß aber kann nicht ausbleiben. Raphael und Michelangelo sind die letzten gewesen, die hier durchgreifende Umgestaltungen vornahmen. Rembrandt und Dürer haben es ihnen beinahe gleich gethan. Nach ihnen ist Niemand Neues zu bringen im Stande gewesen bis auf Cornelius. Sein Christliches Epos bewältigt die vorhandene Masse religiöser Darstellungen aus einem neuen Gesichtspunkte und hat sie um einen Schritt in ihrer Entwicklung vorwärtsgebracht. Er sprach bei seinen Compositionen von „der Religion der Zukunft." Ohne Zweifel wird die Religion der Zukunft mit Cornelius' Anschauungen irgendwie in Zusammenhang stehen. Man vergleiche die Darstellung des „Wiedererwachens am Jüngsten Tage", wie Cornelius diese ergreifenden Scenen für das Camposanto zeichnete, mit dem Jüngsten Gerichte der Ludwigskirche. Er selber hat in dieser Umgestaltung, bei der ihm endlich vergönnt war ganz frei zu schalten, die einfachste Kritik der ihm aufgedrängten Münchner Arbeit geliefert.

Es wäre ihm zu gönnen gewesen, hierüber noch bei seinen Lebzeiten das rechte Wort der Anerkennung zu vernehmen. Was er empfing, war zuletzt meist nur die Theilnahme protestantischer oder katholischer Pietisten, welche die Dinge in ihrer Art sich zurechtlegten und ihren wirklichen Inhalt nicht erkannten.

Es kann auch das als ein Zeichen von Gesundheit in Cornelius' Natur gelten, daß er seinen zukünftigen Ruhm als Lebender nicht überschätzte. Er wollte für die Zukunft arbeiten, aber er wünschte auch gleich anerkannt zu werden und hatte seine Freude am Sperling in der Hand. Bis zuletzt war ihm am Beifalle der Mitlebenden gelegen. Wie Goethe war er bis zum letzten Tage ein voller Weltbürger und würde gern noch weiter gelebt und gearbeitet haben.

Diese Freude am Leben leuchtet auch aus dem Buche seines alten Schülers und Biographen Ernst Förster heraus. In hohem Alter hat er die beiden Bände über Cornelius zusammengebracht, für die ihm noch Mancher von Herzen danken wird. Ernst Förster gehört zu denen, welche die Wissenschaft der Modernen Kunstgeschichte gründen halfen: es ist schön, daß gerade dies Buch zu vollenden ihm noch zugefallen ist.

Das

Leben Raphaels von Urbino.

Italiänischer Text von Vasari, Uebersetzung und Commentar

von

Herman Grimm.

Erster Theil: Bis zur Vollendung der Disputa und der Schule von Athen.

Mit dem Bildniss Raphaels nach dem Original in München, gezeichnet von Ludwig Grimm, in Albertotypie und zwei Schrifttafeln in Photolithographie. gr. 8. 1872. Kupferdruckpapier. Preis 12 Mark.

Das Werk knüpft der Form nach zunächst an die Biographie Raphaels von Vasari an. Kleine Abschnitte der Uebersetzung bilden gleichsam nur die Ueberschriften von Capiteln, welche durchaus selbständig und zusammenhängend die künstlerische Entwicklung Raphaels darstellen bis zur Vollendung seiner Hauptwerke in der Camera della Segnatura des Vatican.

Die Einleitung liefert eine Geschichte aller auf Raphael und seine Werke bezüglichen Studien — die erste Arbeit über diesen Gegenstand.

Die Ausstattung des Werkes ist eine gewählte; die Beilagen: das Bildniss Raphaels nach dem Original in der Münchener Gallerie, sowie die beiden in Photolithographie nach den Originalen in der Oxforder Sammlung wiedergegebenen Tafeln (Sonette Raphaels enthaltend), gereichen dem Werke zu einer angemessenen Zierde.

Auswahl

aus den

Kleineren Schriften

von

Jacob Grimm.

Zweite Ausgabe. 1874. 8. Velinpapier. eleg. geh. 4. Mark. in Leinwand gebunden 5 Mark.

Inhalt:

Selbstbiographie. — Ueber meine Entlassung. — Italienische und scandinavische Eindrücke. — Das Wort des Besitzes. — Rede auf Lachmann. — Rede auf Wilhelm Grimm. — Rede über das Alter. — Ueber Schule, Universität, Akademie. — Ueber den Ursprung der Sprache. — Ueber das Pedantische in der deutschen Sprache. — Die Sprachpedanten. — Rede auf Schiller. — Anhang: Reden bei der Frankfurter Germanisten-Versammlung. — Wesen der Thierfabel. — Anzeige. — Widmung an Wilhelm Grimm. — Widmung an Gervinus. — Vorwort.

Die Illustrirte Zeitung empfiehlt das Buch wie folgt:

„Eine höchst dankenswerthe Gabe sind die kleineren Schriften von Jacob Grimm, hauptsächlich dankenswerth, weil sie neben ihrem wissenschaftlichen Gehalte auch für das Gemüth so wohlthuend sind. Wir legen absichtlich besonders darauf Gewicht, indem wir das Buch nicht bloß von Gelehrten gelesen wünschten. — In unserer Zeit der Skepsis und der Mystik, der allseitigen Intoleranz und der unaufhörlichen Polemik ist der Einblick in eine klare, gläubige, beschauliche und bewundernde Natur, wie die von Jacob Grimm, unbeschreiblich beruhigend und erhebend, und wir können die Verbreitung dieses Buches auch in andern als rein gelehrten Kreisen gar nicht genug wünschen und anempfehlen.“

Weimar. — Hof-Buchdruckerei.

